

# САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Зав. кафедрой истории русского искусства,  
доцент

\_\_\_\_\_/ХОДАКОВСКИЙ Е.В./

Председатель ГАК,  
профессор

\_\_\_\_\_/КАРАСИК И.Н./

Выпускная квалификационная работа на тему:

## Мария Башкирцева: художественное наследие

по направлению 035400 – История искусств  
профиль истории русского искусства

Рецензент:

доктор искусствоведения  
профессор кафедры русского искусства института  
имени И. Е. Репина  
Санкт-Петербургский государственный академический  
институт живописи, скульптуры и архитектуры имени  
И.Е. Репина при Российской академии художеств  
Нестерова Елена Владимировна

\_\_\_\_\_(подпись)

Работа представлена в комиссию

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2017 г.

Секретарь комиссии: \_\_\_\_\_(подпись)

Выполнила:

студентка 4 курса  
очной формы обучения  
по направлению бакалавриата  
Мартынова Дарья Олеговна

\_\_\_\_\_(подпись)

Научный руководитель:

к.иск., ст.преподаватель  
кафедры Истории русского искусства СПбГУ  
Мальцева Светлана Владиславовна

\_\_\_\_\_(подпись)

Санкт-Петербург  
2017

## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Историография.....	6
1.1 Критика и публикации 1870-80х гг. XIX века .....	8
1.3 Статьи 1900-80-х гг. ....	15
1.4 Статьи 1990-2000-х гг. ....	21
Глава 2. Творчество Марии Башкирцевой .....	30
2.1 Юношеские годы.....	32
2.2 Ученический период.....	38
2.2.1 Салонные выставки.....	60
2.3 Самостоятельный период.....	81
2.3.1 Поездка в Испанию .....	81
2.3.2 Группа “juste milieu” .....	85
2.3.3 Приближение к символизму.....	102
2.3.4 Скульптура в творчестве Марии Башкирцевой .....	113
Заключение .....	115
Список литературы .....	122
Список иллюстраций .....	128
Иллюстрации .....	138

## Введение

В истории французской живописи второй половины XIX века встречаются и русские имена. Это художники эмигранты (например, И. П. Похитонов), чья творческая деятельность прошла вне пределов родной страны. Именно к такой группе художников относится Мария Константиновна Башкирцева (1858-1884) (Ил. 1). Её короткая творческая жизнь сформировалась и развивалась во Франции. Художественные занятия Башкирцевой продолжались всего в течение семи лет. Ранняя смерть художницы – в 26 лет – не позволяет говорить о зрелом творческом становлении. Несмотря на данные обстоятельства, творчество Башкирцевой характеризуется огромным спектром работ разных жанров и видов искусств: она была и пейзажистом, и портретистом, и скульптором, и графиком, и гравёром. Выполняла свои работы маслом, пастелью. Башкирцева фокусировалась на создании портретов, но была отнюдь не однообразным художником, варьируя темы и сюжеты, обращаясь также к жанровым сценам городского или деревенского быта, пейзажу, силуэтной живописи, натюрморту, религиозным и мифологическим сюжетам. Огромный творческий потенциал и своеобразие личности художницы привлекали французских и русских деятелей культуры, оставивших многочисленные отзывы о ней и ее творчестве. Однако в связи с трагическими обстоятельствами, ставшими причиной утраты большей части наследия, также как и распределения работ по музеям сохранилась лишь небольшая часть наследия, в которой известны лишь поздние работы художницы после 1883 года. Всё это осложняет изучение творчества художницы, плохо ясны период становления и истоки художественной манеры Башкирцевой. Целью нашей работы **является попытка определить место художественного наследия Башкирцевой в истории мирового искусства и, в частности, в истории основных течений французской живописи второй половины XIX века.** Для достижения поставленной цели определён ряд задач:

- *выявить основные научные исследования по данной теме и иную литературу, в том числе исторического жанра, а также источники, включающие критику, художественные произведения, публицистику и др.;*
- *выполнить историографический анализ с целью выявления степени изученности данного материала, уровня и качества аргументации введенных критиками понятий и критерий оценок творчества М. К. Башкирцевой, а также актуальных проблем и перспектив дальнейшего изучения;*
- *проследить и проанализировать творческое становление Башкирцевой, особое внимание уделив периоду обучения в Академии Жюлиана;*
- *проанализировать специфику живописной манеры Башкирцевой с точки зрения формальных приёмов и идейного содержания её творчества;*
- *определить значение художественного наследия и авторского стиля Башкирцевой в истории европейского искусства рассматриваемой эпохи: ученица великих мастеров-академистов, заимствующая их приёмы, или самородок, стремящийся к новизне?*

Актуальность данной работы определяется возрастающим интересом к судьбе и творческому наследию Марии Башкирцевой, вызванным публикацией её дневника, проведением нескольких выставок, а также деятельностью фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». В последние годы всё чаще организуются конференции, появляются публикации новых исследований. На родине Башкирцевой, в Полтаве, организовано строительство музея, посвященного художнице. В 2015 году впервые за многие годы Русский музей на несколько месяцев выставил некоторые работы художницы в одном из залов Михайловского дворца. В 2016 году были обнаружены новые работы Башкирцевой: пейзаж «Туман» в музее истории искусств Вены и акварельный рисунок, выполненный

художницей в юном возрасте. Всё это свидетельствует об интересе к творчеству Башкирцевой и актуальности его изучения.

В нашей работе помимо историографических глав и искусствоведческого анализа (включая и междисциплинарные методы, такие как привлечение архивных исторических материалов) будут рассмотрены и представлены в альбоме иллюстраций, найденные автором неизвестные до этого работы Марии Башкирцевой: «Офелия» и некоторые рисунки 1877-1878 гг.

## Глава 1. Историография

Творчество Марии Башкирцевой до сих пор удостоивалось лишь коротких упоминаний в общих работах по французскому искусству второй половины XIX века, публицистических и биографических очерков или освещалось в статьях общего характера. Это связано с рядом историографических проблем. Интерес к творчеству художницы начался еще при жизни Башкирцевой в конце 70-х – начале 80-х гг. XIX века, в связи с участием художницы в Салонных выставках. Тогда появляется большое количество критических очерков. Как упоминалось ранее, творческое становление и почти вся жизнь Башкирцевой прошли во Франции, поэтому неудивительно, что по преимуществу отзывы были написаны французами. Первое десятилетие после столь ранней смерти художницы интерес к ее творчеству не ослабевает благодаря стараниям матери Башкирцевой, желавшей сохранить имя дочери в истории и предать ему романтическое начало. В это же время возникает инициатива заявить о художнице на родине, в России. Однако, передача в дар музею Александра III в 1908 году более 100 работ Башкирцевой (почти все наследие), оказывается роковой ошибкой и, напротив, способствует затерянности творческого наследия и забвению имени Башкирцевой на долгие годы. Для России эта «русская француженка» оказывается чужой, а во Франции почти не остается её произведений. Коллекцию работ помещают в хранилище, откуда большую часть, 132 работы, переправляют в 1932 году на Украину. Там они вскоре бесследно исчезают из Харьковской картинной галереи в результате эвакуации экспонатов в 1941 году. По этой причине творчество Башкирцевой малоизвестно и малоизучено исследователями. Лишь в 2000-х гг. во многом благодаря деятельности фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой», вновь появляется интерес к личности Башкирцевой и активизируется изучение её художественного наследия. Согласно перечисленным выше

обстоятельствам в историографии творчества художницы можно выделить несколько основных периодов:

- Критика и публикации 70-80х гг. XIX века – прижизненные отзывы
- Критика и публикации 1884-1900х гг.– первые критические источники, появление которых спровоцировано смертью художницы
- Историография 1900-80х гг. – время, повышенного интереса к личности Башкирцевой в контексте актуализации проблем феминизма в культурной среде
- Историография 1990-2000-х гг. – представленная в основном деятельностью фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой»

Наша задача в данной главе проанализировать выявленную историографию и определить основные вопросы и степень изученности творческого наследия Башкирцевой.

## 1.1 Критика и публикации 1870-80х гг. XIX века

Ещё при жизни Башкирцева получала отзывы критиков о своем творчестве. Самые ранние из них появились во многих французских газетах 70-х годов XIX века, таких как: «Journal des Arts», «Gazette des Femmes», «A port», а также во французской прессе 80-х годов XIX века: «Le pays», «Ganlais», «Vie Mandaine», «Le Constitutionel», «Figaro», «L’Echo», «Le Radical»<sup>1</sup>. Все отзывы были хвалебными и примерно такого содержания, как в газете «Rapillon» от 20 мая 1883 года: «Мадемуазель Башкирцева, молодая русская художница, обладает талантом правдивости и высоким художественным чутьем»<sup>2</sup>. Дополняет мысль коллег месье Жильбер в своей аннотации в «Journal des Artistes» от 4 июля 1884 года: «Она постигла поэзию стоптанных башмаков и разорванных блуз. Эта умная и неустрашимая артистка много работает и, несмотря на свою крайнюю молодость уже сумела составить себе имя и завоевать внимание публики и критики, всегда несколько недоверчивой по отношению к женщине»<sup>3</sup>. Уже из данных критических очерков видно, что французские авторы отдавали Башкирцевой предпочтение, не делая акцента на том, что она женщина, но отмечая ее талант живописца реалистической школы.

Отзывы о Башкирцевой в то время встречались и у русских критиков, несмотря на то, что обычно являлись оппонентами французским авторам.

Впервые имя Башкирцевой фигурировало в русской литературе с 1883 года в заметке из статьи «Русские художницы в Париже» в газете «Новое время»<sup>4</sup>. Отзыв был положительным, журналисты хвалили картину «Жан и Жак» и отмечали, что произведение весьма реалистично и хорошо выполнено. В том же году её картину «Жан и Жак» опубликовали во «Всемирной иллюстрации», отметив мастерство Башкирцевой и ее учителя

1 Нестерова Е. В. Творчество М. К. Башкирцевой в восприятии современников (к вопросу о русско-французских художественных связях) // Проблемы развития русского искусства. Выпуск 12. Л., 1980. С. 37.

2 См.: Rapillon. Paris, 1883.

3 См.: Journal des Artistes. Paris, 4 juillet, 1884.

4 См.: Новое время. №2622. СПб, 18 июня, 1883.



Робер-Флёрис<sup>5</sup>. Такой неожиданный интерес русских журналистов к художнице в последний год жизни Башкирцевой связан с тем, что в 1883 году её работа «Жан и Жак» была принята в Люксембургский музей. Таким образом, Башкирцева становится первым художником с русской фамилией, выставленном в данном музее. В большинстве же случаев интерес у русских авторов к Башкирцевой был вызван не её полотнами, а отношением к личности юной художницы, так называемым «культом Башкирцевой».

Один из ярых оппонентов художницы А. П. Боголюбов признавался, что поэтому и стал писать о ней - по его словам, толчком к написанию очерка о Башкирцевой стали многочисленные слащавые отзывы о художнице и её дневнике, авторы которых дивились гениальности столь рано погибшего цветка русской интеллигенции. Его возмущало, как скоропалительно и вольно идеализировался образ Башкирцевой и творился миф о ней. В «Записках моряка-художника» Боголюбов ставит под сомнение художественную и литературную деятельность Башкирцевой, он пишет, что наставники Башкирцевой, Бастьен-Лепаж и Тони Робер-Флёрис, имели на неё огромное влияние и один из них, самый даровитый, дорого брал за свои уроки и, пользуясь своим авторитетом, распространял товарищам, что растёт самобытный и великий талант. Боголюбов считал, что славу Башкирцева приобрела благодаря деньгам. О «Митинге» Боголюбов писал, что картина имеет все-таки достоинства – выражения лиц были подмечены, группа хорошо составлена, но далее Боголюбов делает оговорку, он пишет, что у Бастьен-Лепаж все это уже было - и характер, и композиция. Несмотря на столь скептическое отношение к художнице, Боголюбов отмечал, что она очень усидчива и настойчива в достижении цели, когда он писал о кончине Башкирцевой, он охарактеризовал ее, как человека, преданного своему труду без оглядки<sup>6</sup>. С мнением Боголюбова перекликались суждения М. М. Антокольского, который писал В. В. Стасову в ноябре 1888 года:

<sup>5</sup> См.: Всемирная иллюстрация. №774. СПб, 1883.

<sup>6</sup> ОР РНБ. Ф. 82. Ед. хр. 5. Л. 18 об.

«Боюсь, что она их тех учениц, которые держат скрипку, а учитель смычок. По тому, что я видел, талант небольшой, чисто подражательный»<sup>7</sup>. С этим был согласен и П. М. Третьяков<sup>8</sup>.

Исторический живописец К. Н. Горский, в 1884 году написал: «Митинг» не дурён для барышни. Собравшиеся мальчики хуже, чем пейзаж, есть местами промахи, но для любительницы это поражает до неприятности – везде сквозит Бастьен-Лепаж»<sup>9</sup>. На подозрении Башкирцевой в компиляции Боголюбов не останавливается и пишет, что в Люксембургском музее стоит статуя, на которой выбили три имени: Виктор Гюго, Леон Мишель Гамбетта и Башкирцева. Он считает, что это фарс ценой в 6000 франков и, узнав об этом, комиссия в музее приказала сбить надпись. Одно из самых критичных его замечаний звучит так: «Самостоятельная, самоувлеченная девушка задумала переформировать всю русскую школу как таковую. Её первые портреты и некоторые этюды с натуры – зелёные, как шпинат, появились на выставке и вознесены газетчиками в степень замечательного труда!» (необходимо отметить, что негативные отзывы были порождены неприязнью к личности матери Башкирцевой)<sup>10</sup>.

Такие критические отзывы русских критиков связаны с тем, что Башкирцева переехала во Францию в раннем детстве, училась во Франции, её творчество развивалось вдали от Родины. Она воспитывалась во французской среде на академической Салонной живописи, так что творила она, придерживаясь традиций, и с учётом характерных тенденций французской школы живописи эта «русская француженка» была иностранкой для соотечественников.

Однако были и положительные отзывы со стороны русских живописцев, в том числе и очень известных мэтров русского художественного мира. И. Е. Репин в письме к В. В. Верёвкиной от 26 июля

<sup>7</sup> Антокольский М. М. Письма. М., 1905. С. 652.

<sup>8</sup> ОР ГТГ. 54\470. Л. 1 об.

<sup>9</sup> ЦГИА, ф. 789, оп. 10, ед. хр. 174, л. 127.

<sup>10</sup> Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. М., 1896. С. 122.

1884 года пишет: «..., По-моему, это была исключительная натура, конечно, недюжинная. Дерзость, отвага, самомнение в юные годы сопровождали многих гениальных людей. При такой кипучей идеями голове она, конечно, пошла гораздо дальше своего ментора. Тот был хороший мастер, но посредственный живописец»<sup>11</sup>. Репин, в отличие от Боголюбова, оценивает не личность художницы, а непосредственно ее работы, улавливая повышенную правдивость в её произведениях.

Данный период в историографии творчества Башкирцевой представлен критическими очерками. Критики не пишут об академическом периоде Башкирцевой, а лишь вскользь упоминают её преподавателя Робер-Флёри, в основном, ссылаясь на её дружбу с Бастьен-Лепажем и приверженность реалистической школе. Жанр критики подразумевает обращение к другим областям, и многие авторы больше писали о личности художницы, что видно из рассмотренных публикаций. Подозрения Башкирцевой в подражании, злоупотреблении помощью учителей лишены конкретных фактов, а основаны лишь на салонных сплетнях и безапелляционных заявлениях вне всякой аргументации.

---

<sup>11</sup> Репин И. Е. Художественное наследство. Т. I. М., 1948. С. 206.

## 1.2 Критика и публикации 1884-1900х гг.

31 октября 1884 года Мария Башкирцева умерла в возрасте 26 лет. Похороны были устроены пышно: дом на улице Ампер, в котором жила Башкирцева, весь был затянут белой тканью и заполнен цветами, гроб художницы, также обитый белоснежной материей. На крышке лежала пальмовая ветвь. Отпевание проходило в русской церкви на улице Дарю, после церемония продолжилась на кладбище Пасси. Через год брат её друга Жюля Бастьен-Лепаж, Эмиль Бастьен-Лепаж, выстроил над её могилой часовню в византийском стиле. Это становилось частью оформления культа художницы и создавалось на средства неутешной от горя матери.

Столь ранняя смерть и похороны такого размаха привлекли многих журналистов и деятелей искусства. В 1884 году в России в газете «Новое время» поместили некролог памяти рано умершей художнице, а в 1885 году «Художественный журнал» рассказал об организованной выставке в Париже Союзом женщин-художниц и скульпторов в память Башкирцевой<sup>12</sup>.

Каталог к посмертной выставке Марии Константиновны Башкирцевой до сих пор является основным источником для изучения её картин<sup>13</sup>. Составленный её друзьями и учителями Э. Дюкро, Р. де Суза и М. Катар он оказывает неоценимую помощь для исследования творчества художницы. В нём представлены произведения Башкирцевой с краткими описаниями (100 живописных работ, 6 пастелей, 34 рисунка, 80 этюдов с модели и 5 скульптур (большая часть произведений утеряна)). Каталог также включает выдержки из дневника мадемуазель Башкирцевой и более двадцати воспроизведений её живописных, графических и скульптурных работ. Особую важность представляют карандашные пометки матери Башкирцевой, где она указывает, в какой музей отправляет то или иное произведение. Авторы делают особый

<sup>12</sup> Художественный журнал. № 2. СПб, 1885. С. 135-136.

<sup>13</sup> Copee F. Catalogue des oeuvres de Mlle Bashkirtseff pour l'exposition 1885. Paris, 1885. P. 5-20.

упор на академическом образовании художницы, которая старательно постигала академические мотивы и композиции.

Французские авторы на рубеже 80-х – 90х гг. также оставляли положительные отзывы о Башкирцевой, к примеру, в газете «Gazette des Beaux-Arts» в статье Мориса Амеля 1889 года<sup>14</sup>, в которой он хвалит реалистичность в полотнах художницы. Приведенным выше мнениям русских критиков о подражании Башкирцевой Бастьен-Лепажу или вмешательстве профессоров в ее работы противоположно мнение французского журналиста Луи Леруа, который в 1890-е года в газете “L’Art” демонстрирует различия между Башкирцевой и Бастьеном-Лепажем: «Даже если бы в меня бросили камнем, намного приятнее увидеть большую часть полотен Башкирцевой, чем Бастьен-Лепаж; Башкирцева искренна и у неё нет ничего на совести, что походило бы на нелепо-претенциозную «Жанну Д’Арк»<sup>15</sup>. Картину, плохо написанную, с плохой композицией и рисунком»; «...рисунки Башкирцевой очень хороши по чувству, серьёзно продуманы, также изысканны по цвету»<sup>16</sup>.

Стоит отметить, что после выхода «Дневника» в 1887 году<sup>17</sup> во Франции французские критики перестали писать о художнице, уделяя внимание лишь её мемуарам. Это также связано с тем, что мать Башкирцевой активно стала организовывать различные выставки дочери за пределами Франции и передавать её работы в другие страны. Например, в 1886 году она организовала выставку в Амстердаме.

Именно в этот период у русских деятелей искусства меняется взгляд на творчество и личность художницы, большинство из них поддерживают мнение Репина, например, деятель искусств К. Ф. Богоевский: «Недалеко от гранитного входа в глаза бросился большой белый памятник, напоминающий русскую часовню; подойдя ближе, я прочёл надпись, высеченную в камне

<sup>14</sup> Hamel M. Les Ecoles etrangeres // Gazette des Beaux-Arts. V.II. Paris, 1889. P. 380.

<sup>15</sup> L’Art. V. II. Paris, 1890. P. 70.

<sup>16</sup> L’Art. V. II. Paris, 1890. P. 71.

<sup>17</sup> Bashkirtseff M. Le Journal. Paris, 1887.

стены: Мария Башкирцева! Сколько пережила эта девушка, сочетавшая талант живописца с талантом писателя, музыканта, певицы... Умереть в 24 года и оставить после себя шедевры европейского значения и чудесную поэтическую книгу-дневник. Как она могла успеть всё это?»<sup>18</sup>. А также М. В. Нестеров, который писал в 1889 году: «Первый и величайший из современных французов, по-моему, есть Бастьен-Лепаж. Каждая его вещь — это событие, это целый том мудрости, добра и поэзии... Бастьен-Лепаж умер молодым, после него умерла и Башкирцева, наша землячка... вещи которой составляют и украшают выставки Лувра»<sup>19</sup>.

Интерес к художнице в России вновь стимулировался изданием ее «Дневника» в 1893 году<sup>20</sup>. В 1898 году появляется маленькая публицистическая книга Михаила Михайловича Косторубова (Гаккебуш) «Нерон и Башкирцева»<sup>21</sup>. Автор утверждает, что между Нероном и Башкирцевой есть какая-то связь. К сожалению, книга не относится к серьезным научным исследованиям, так как автор выдвигает предположение о «неронизме» в характере Башкирцевой, который абсолютно им не доказан ни с исторической точки, ни с точки зрения медицины и психологии.

Данный период в историографии примиряет французских и русских авторов и даёт почву для исследований о художнице в 1900-х гг., вдохновленных недавно вышедшим «Дневником» Башкирцевой или напрямую связанных с анализом «Дневника». Посмертные исследования посвящены отдельным тенденциям в творчестве художницы (редкие упоминания Академии и подчеркивание реалистичности художницы), большинство работ до 1881 года авторы предпочитают не рассматривать, останавливая внимание лишь на известных шедеврах Башкирцевой, датированных 1883-84-ми годами.

---

<sup>18</sup> Цит. по: Искусство. №3. Л., 1987.

<sup>19</sup> Нестеров М. В. Письма. Л., 1988. С. 54-55.

<sup>20</sup> Башкирцева М. К. Дневник. М., 1893.

<sup>21</sup> Гаккебуш М. М. Нерон и Башкирцева. М., 1898. С. 10-27.

### 1.3 Статьи 1900-80-х гг.

Данный период в историографии схож с предыдущим, так как охарактеризован статьями, анализирующими личность художницы. Открывает этот период статья 1903 года «Легенда и Мария Башкирцева» близкого друга Башкирцевой сербского князя Божидара Карагеоргиевича<sup>22</sup>. Он впервые ставит проблему подлинности мемуаров художницы и первый пытается развенчать миф о Марии Башкирцевой. С исторической точки зрения данная работа ценна, так как Карагеоргиевич довольно подробно и точно описывает поведение и слова Башкирцевой. В 1905 году опубликован «Краткий биографический очерк жизни Марии Башкирцевой» Ф. Герро. В данной работе автор приводит следующую цитату, снова сравнивая её с учителем Бастьен-Лепажем: «На всем лежит бесспорный отпечаток Бастьен-Лепаж... Серый день, колорит, палящий зной без солнца – это Бастьен-Лепаж, но в картине также много русского сухого воздуха с его особенными колебаниями более жёсткое, чем французская атмосфера. Нет выработанности, присутствуют смелые, угловатые от руки штрихи – это чисто русская природа с её глубокой проникновенностью»<sup>23</sup>.

Большинство публикаций в зарубежной литературе о Башкирцевой в начале XX века были изданы на английском языке. Это связано с повышенным вниманием к феминизму. В 1905 году Вильгельм Шоу-Спарроу издал книгу «Женщины художницы: от времени Катерины Вигри до Розы Бонор»<sup>24</sup>, в которой вскользь упомянул Башкирцеву, поставив ей в заслугу русское происхождение.

Отметим, что после 1905 года в зарубежной литературе упоминания о Башкирцевой не встречаются. Это связано с тем, что мать Башкирцевой с 1902 года активно раздаривает работы дочери в Россию. В апреле 1902 года

---

<sup>22</sup> Karageorgevitch B. Legend and Marie Bashkirtseff. // Fortnightly Review, №74. London, July-December 1903, P. 647-653.

<sup>23</sup> Герро Ф. Краткий биографический очерк жизни М. К. Башкирцевой. М., 1905. С. 11.

<sup>24</sup> Sparrow W. S. Women painters of the World, from the time of Catherina Vigri to Rosa Bonheur. New-York, 1905. P. 56.

М. С. Бабанина пишет П. А. Брюллову, хранителю художественного отдела музея Императора Александра III: «Думаю, ежели бы Вы приобрели все эти картины для музея... то это было бы очень хорошо и удобнее было бы судить о таланте Вашей соотечественницы. ...Мне бы хотелось, чтобы эти картины были в России»<sup>25</sup>. Однако музей не ответил на это предложение. Поэтому в 1908 году мать художницы передает в дар музею почти все наследие дочери: около 100 живописных, 3 скульптурных работы и более 40 рисунков, что известно из письма московского букиниста А. Г. Миронова П. Е. Корнилову от 3 января 1955 года<sup>26</sup>.

В связи с этим следующая публикация за рубежом появляется с большим перерывом в 1960 году - Михаил Владимирович Алпатов издает для французской публики книгу «Русское искусство взглядом французских критиков»<sup>27</sup>. Основная цель издания – привлечь внимание к русским эмигрантам, Башкирцева упоминается как мастер, принятый во французский художественный круг.

В 1982 году Мэдлин Миллнер Кар в статье «Женщины-художницы и "Женское искусство"»<sup>28</sup> упоминает Башкирцеву, как одну из самых целеустремленных женщин, которая внесла огромный вклад в мировое искусство. Она одна из первых обращала внимание на проблемы женщин и их притеснение, стала первой, кто смогла выставлять свои работы в Лувре. Автор считает, что Башкирцева утвердилась как художник и смогла показать, что женщина может хорошо рисовать. Причины же в этом успехе Мэдлин Кар видит в аристократическом происхождении Башкирцевой, которым она не злоупотребляла. Наоборот, благодаря богатству, знатности, она могла утвердить себя в обществе мужчин и закрепить свое положение. Причину в

---

25 ОР ГРМ. Ф. ГРМ (1). Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 158 об., 159.

26 ОР ГРМ, фонд №145, ед. хр. №765, л. 12.

27 Alpatov M. L'Art russe vu par la critique française // Cahiers du Monde russe et soviétique. Vol. 1, No. 2. Paris, 1960. P. 285-306.

28 Kahr M. M. Women as Artists and «Women's Art» // Woman's Art Journal. Vol. 3, No. 2. London, Autumn, 1982 - Winter, 1983. P. 28-31.



успешной творческой карьере художницы Карр видит в академическом образовании художницы.

В 1987 в статье Джона Хауза «Наблюдения из «Орсе»»<sup>29</sup> всего лишь упоминается картина «Митинг» 1884 года.

В 1989 году появляется работа: Энид Циммерман «Отражение Марии Башкирцевой: Рассуждения об обучении женщин-художниц в XIX веке»<sup>30</sup>. В своей работе Циммерман делает упор на «Дневник» Башкирцевой, с помощью которого раскрывает особенности академического обучения, в русле которого Башкирцева и сформировалась как художник.

Русская историография этого периода начинается с упоминаний поэтами Серебряного века Башкирцевой в связи с их интересом к только вышедшему «Дневнику»<sup>31 32 33</sup>.

Ранее было указано, что почти все наследие было передано в дар Русскому музею. Однако с 1908 года не было никаких упоминаний о её творчестве в России. Данная аберрация связана с тем, что поступившие в дар работы находились в хранилище, так как Башкирцева воспринималась больше французским живописцем, нежели русским. В связи с этим, в августе 1928 года в художественный отдел Русского музея поступило письмо от директора Музея украинских деятелей науки и искусства А. П. Новицкого с просьбой передать на Украину произведения художницы<sup>34</sup>. В «Истории русского искусства»<sup>35</sup> он совместно с В. А. Никольским упоминают Башкирцеву, как художницу только по имени русскую, так как выросла и воспитывалась она во Франции. Они подчеркивают, что для родного искусства это громадное дарование оказалось потерянным, так как всецело принадлежит французской школе живописи. Они предполагают, что также на

29 House J. Orsay Observed // The Burlington Magazine. Vol. 129, No. 1007. London, February, 1987. P. 67-73.

30 Zimmerman E. The Mirror of Marie Bashkirtseff: Reflections about the Education of Women Art Students in the Nineteenth Century // Studies in Art Education. Vol. 30, No. 3, Spring. New-York, 1989. P. 164-175.

31 Цветаева М. И. Вечерний альбом. М., 1910. С. 3.

32 Цветаева А. И. Воспоминания. М., 1974. С. 359.

33 Брюсов В. Я. Дневник. М., 1925. С. 5.

34 ОР ГРМ. Ф. ГРМ (1). Оп. 6. Ед. хр. 652. Л. 1, 1 об.

35 Никольский В. А., Новицкий А. П. История русского искусства. М., 2008. С. 674.

её работы смотрели и французы (что подтверждается критическими очерками о ней), поместившие ее работы в Люксембургский музей, куда не проникал ни один художник вплоть до Всемирной выставки. Как бы там ни было, в 1928 году начался процесс подготовки передачи картин художницы на Украину. Перед отправкой совещание хранителей художественного музея под председательством П. И. Нерадовского постановило провести предварительно персональную выставку М. К. Башкирцевой. Выставка проходила с апреля по май 1929 года. На ней экспонировались: 91 живописная работа, 3 скульптурных и 42 графических работы<sup>36</sup>. К сожалению, отправленные произведения художницы на Украину исчезли. Каталог выставки в Русском музее не составили, сохранились лишь списки произведений, написанные перед отправкой (также несколько фотофиксажей), поэтому мы не можем в полной мере оценить эту коллекцию. В 1932 году эти произведения отправили на Украину, предварительно, отреставрировав в Русском музее, так как работы были сильно загрязнены (реставратор – Н. К. Маковская). Во время эвакуации Харьковской картинной галереи бесследно пропали 66 полотен Башкирцевой. Сегодня в музеях Украины есть только три её картины: в музее Харькова, Днепропетровска и Сум. На территории СССР после войны оставалось около 20 живописных произведений и несколько рисунков. Местонахождение известных до войны работ обнаружить так и не удалось. Естественно, данное обстоятельство долгое время не позволяло в полной мере изучить творчество Башкирцевой, и вскоре о нём практически забыли.

Сохранить память о художнице и её произведениях во многом смогла сотрудница Государственной Третьяковской галереи В. И. Крастина, которая собрала самую большую библиографию публикаций о художнице. В 1960-х гг. она передела их в РГБ им. В. И. Ленина, копия передана в отдел рукописей Русского музея. Однако творчество художницы характеризовали лишь

---

<sup>36</sup> Гросс В. Мария Башкирцева // Красная панорама. №43. Л., 1929. С. 15.

статьями в газетах, которые стали появляться с 1961 года, и даже тут журналисты ограничивались двумя предложениями о полотнах художницы, сконцентрировавшись на её личности. Единственный автор, который оценивает непосредственно творчество художницы – О. А. Лясковская. В своей статье «Художница Мария Башкирцева»<sup>37</sup> Лясковская не проводит подробного анализа картин художницы, она скорее знакомит читателей с забытым творчеством Башкирцевой, отмечая влияние Бастьена-Лепаж в картине «Весна».

Первая серьезная работа по Башкирцевой в России относится к 1980 году. Это статья Е. В. Нестеровой в 12 сборнике Академии Художеств «Творчество М. К. Башкирцевой в восприятии современников»<sup>38</sup>. И хоть в то время ещё были несколько ложные сведения о Башкирцевой (например, дата рождения – 1860 год), Е. В. Нестерова проводит подробный анализ источников и критики современников. Автор пишет, что Башкирцева ближе к французским художникам, так как есть все же в ее работах налет сентиментальности, но в то же время есть много искренней правдивости, внимания к внутренней жизни модели, что чуждо французскому искусству. Также она подчеркивает, что художница выросла в рамках академической французской школы.

Данный период поясняет во многом столь резкое отношение русских авторов в 1860-80х гг. к творчеству художницы, воспринимавших ее как француженку. Такое отношение наглядно проявилось в 1900-1930-е гг., когда большая часть наследия художницы пылилась в хранилище Русского музея. После войны сохранилось мало работ художницы и интерес к её творчеству стимулировался в начале 1960-х гг., в основном статьями в газетах, историографическими и библиографическими работами, которые пытались объяснить многогранность личности и творчества художницы, а также показать противоречивость в восприятии русскими и французскими авторами

<sup>37</sup> Лясковская О. Художница Мария Башкирцева // Искусство. №2. Л., 1961. С. 64.

<sup>38</sup> Нестерова Е. В. Творчество М. К. Башкирцевой в восприятии современников // Проблемы развития русского искусства. Вып. 12. Л., 1980. С. 35-42.

творчества художницы. Многие авторы убеждены, что именно академическое образование сформировало художницу, опираясь лишь на биографические данные.

#### 1.4 Статьи 1990-2000-х гг.

В данный период английские авторы продолжают писать о Башкирцевой, упоминая её как одну из лучших женщин-художниц XIX века. В 1994 Катерина Ферер в «Женщины в Академии Жюлиана в Париже»<sup>39</sup> вскользь упоминает Башкирцеву, как одну из лучших выпускниц, достигшую многих успехов за короткий срок. В 2000 году вышел каталог собрания Государственной Третьяковской галереи по скульптуре XVIII-XIX веков<sup>40</sup>, в который включили единственную хранящуюся в России скульптуру Башкирцевой «Навсикая» (стоит отметить, что в России находится подлинник скульптуры, а в музее Орсе бронзовая отливка). В издании имеется существенная ошибка — указан неправильный год рождения Башкирцевой — 1860. В сносках авторы также пишут, что 1858 год, приведённый в некоторых литературных источниках, как год рождения художницы, неверный.

Розалинда Блэйкли в статье «Женщины в изобразительном искусстве» в книге «Русские женщины-художницы XIX века»<sup>41</sup> 2003 года высказывает мысль из работы Мэдли Миллнер Кар, дополняя её тем, что после выхода «Дневника» Башкирцевой многие женщины стали заниматься художествами, вдохновлённые личностью автора мемуаров.

Следующий период в изучении творчества Башкирцевой связан с исследователем Татьяной Дмитриевной Шве́ц, учредившей фонд «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Основной целью фонда является привлечение внимания к личности и творчеству художницы, поиск её работ и создание музея имени Башкирцевой. В 2008 году Т. Д. Шве́ц издала работу «Мария Башкирцева: избранница судьбы»<sup>42</sup>. В данной книге собраны доклады, которые раскрывают многогранный талант Башкирцевой.

39 Fehrer C. Women at the Académie Julian in Paris // The Burlington Magazine. Vol. 136, No. 1100. London, November, 1994. P. 752-757.

40 Каталог собрания ГТГ. Скульптура XVIII-XIX веков. М., 2000. С. 106.

41 Rosslyn W., Tossy A. Women in Nineteenth-Century Russia. London, 2012. P. 91-118.

42 См.: Шве́ц Т. Д. Избранница судьбы: Мария Башкирцева. М., 2008.

Сама Швец написала развернутую биографию Башкирцевой с ключевыми датами в её жизни<sup>43</sup>. Единственная статья, посвященная художественному наследию в творчестве Башкирцевой, – «К творческой биографии» сотрудницы Русского музея И. Н. Шуваловой<sup>44</sup>. Шувалова достаточно подробно анализирует самые популярные произведения Башкирцевой, четко определяет, что Башкирцева работала в жанре реализма, подчеркивает самобытность Башкирцевой. На данный момент, эта статья является самой подробной работой обо всем семилетнем творческом пути Башкирцевой. Отмечает Шувалова и значение Академии Жюлиана, патронирующей художницу на протяжении всей жизни. Другие статьи посвящены биографии Башкирцевой или музыке в ее жизни (к примеру, статья Т. Золозовой «Музыка в жизни М. К. Башкирцевой»<sup>45</sup>).

Также фонд провел две международных конференции, приуроченных к юбилеям Башкирцевой, и издал по результатам конференций сборники с докладами.

Первая международная конференция, посвященная Марии Башкирцевой, прошла с 15 по 17 мая 2008 года в Полтаве. Материалы к конференции вышли в 2010 году в Москве. Пять статей из 21 посвящены художественному творчеству Башкирцевой и рассматривают различные аспекты и проблемы её художественного наследия.

Особой важностью обладает доклад Т. Д. Швеца «Архивные находки», который доказывает, что дата рождения М. К. Башкирцевой – 12 ноября 1858 года (как доказательство прикреплено изображение формуляра для Константина Павловича Башкирцева)<sup>46</sup>.

Первый доклад в сборнике, посвященный художественному творчеству Башкирцевой, написан искусствоведом Н. Асеевой и называется «Творчество

---

<sup>43</sup> Швец Т. Д. Избранница судьбы: Мария Башкирцева. М., 2008. С. 12-53.

<sup>44</sup> Там же. С. 108-126.

<sup>45</sup> Там же. С. 134-146.

<sup>46</sup> Швец Т. Д. Архивные находки // Материалы международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2010. С. 6-8.

Марии Башкирцевой в контексте демократических тенденций искусства последней трети XIX века»<sup>47</sup>. Автор отмечает огромное влияние личности художницы на юных творцов последующих эпох, но также пишет о том, что все созданное Башкирцевой лишь «пролог к несостоявшейся творческой жизни», а также то, что художница не относилась ни к французской, ни к русской школе и отразила лишь явные тенденции, главенствовавшие в этой эпохе. Далее идет доклад И. Чистяковой - искусствоведа, хранителя Башкирцевой в Русском музее «Произведения М. К. Башкирцевой из собрания Государственного Русского музея»<sup>48</sup>. Автор подробно описывает историю поступления работ Башкирцевой в Русский музей, которая известна благодаря письму московского букиниста А. Г. Миронова к П. Е. Корнилову. В данном докладе довольно кратко описаны все работы, хранящиеся в Государственном Русском музее, иллюстрируя основные черты присущие хранящимся произведениям, а также историю создания, где это возможно. Картины разбиты по группам: портреты – одно из основных направлений в творчестве художницы и пейзажи – занимающие в конце ее жизни важное место. Итогом описания коллекции является мысль, что собрания Русского музея наиболее полно может показать творчество Башкирцевой и способствовать возрождению её имени. Доклад сотрудника Национального художественного музея Украины О. Баршиновой называется «Мария Башкирцева и украинская школа живописи во второй половине XIX столетия»<sup>49</sup>. Автор указывает, что до этого исследователи не могли связать творчество Башкирцевой с украинской школой живописи, так как большинство вписывало ее наследие в общемировой контекст развития живописи. Баршинова сама признается, что не пытается провести аналогии

---

47 Асеева Н. Творчество Марии Башкирцевой в контексте демократических тенденций искусства последней трети XIX века // Материалы международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2010. С. 70-73.

48 Чистякова И. Произведения М. К. Башкирцевой из собрания Государственного Русского музея // Материалы международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2010. С. 94-97.

49 Баршинова О. Мария Башкирцева и украинская школа живописи во второй половине XIX столетия // Материалы международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2010. С. 107-110.

между Башкирцевой и художниками Украины того времени, а просто хочет поднять этот вопрос и выявить основания для подобных заявлений. На наш взгляд украинское искусство того времени нельзя отделять от русского, так как живописцы обучались в России и находились под сильным влиянием русской школы живописи. А русская живопись в свою очередь зависела от французской. Таким образом, Башкирцеву можно отнести к украинской школе живописи лишь по происхождению. Далее следует доклад А. Дужи, заведующей научно-экспозиционным отделом Сумского областного художественного отдела им. Никанора Онацкого, «Картина Марии Башкирцевой «Горе». К вопросу автобиографичности произведения»<sup>50</sup>, пытаясь на основании сопоставлений с другими работами и мемуарами, доказать автобиографичность работы.

Пятый докладчик – С. Бочарова – заместитель директора Полтавского художественного музея» выступила с докладом на тему «Ранние рисунки Марии Башкирцевой из коллекции Полтавского художественного музея»<sup>51</sup>. Целью данного доклада было привлечение внимания исследователей к ранним рисункам художницы, отмечая их значимость для творческого становления художницы; данные рисунки были выполнены Башкирцевой с целью подготовить себя к ответственной учёбе в Академии.

Таким образом, сборник докладов первой международной конференции по Башкирцевой открывает перед исследователями основные проблемы, связанные с ее творчеством и побуждает рассматривать их: к какой школе было ближе искусство Башкирцевой, значение рисунков в творчестве художницы, влияние мифа Башкирцевой на её творчество. На наш взгляд, был дан ответ на одну из поставленных проблем - о мифе Башкирцевой, который значил и значит многое для личности и творчества художницы, что и

---

50 Дужа А. Картина Марии Башкирцевой «Горе». К вопросу автобиографичности произведения // Материалы международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2010. С. 125-127.

51 Бочарова С. Ранние рисунки Марии Башкирцевой из коллекции Полтавского художественного музея // Материалы международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2010. С. 130-131.



подтвердило исследование. В материалах конференции дано очень подробное описание коллекции Русского музея: раскрыта его важность для творчества художницы, так как эта коллекция, включающая в себя разновременные картины и рисунки, даёт довольно полное представление о таланте Башкирцевой. Статья, посвящённая ранним рисунками художницы, лишь даёт знать читателю, что такие рисунки существуют.

Вторая конференция проходила с 12 по 14 сентября 2013 года была посвящена 155-летию со дня рождения М. К. Башкирцевой. В сборнике материалов конференции больше статей, посвящённых творчеству художницы, нежели в первом каталоге, – восемь.

Первый доклад автора Мишеля Барба, заслуженного преподавателя из Парижа, посвящён рисункам Башкирцевой в парижских музеях<sup>52</sup>. Данный доклад погружает читателя в мир художницы, мир второй половины XIX века, определённо вписывая в контекст эпохи приведенные произведения, но не анализирует художественную форму, технику и т. д.

Следующий доклад Е. Нестеровой, доктора искусствоведения, о русской судьбе художницы Башкирцевой<sup>53</sup>. Автор соглашается с мнением исследователей о существовании культа Башкирцевой и с тем, что сама художница при жизни положила начало культу (о чём писала Т. Моженок-Нинэн). Нестерова расширяет список источников о Башкирцевой по сравнению со статьей 1980 года, упомянув письмо художницы М. В. Шретер к А. П. Остроумовой Лебедевой, в котором говорилось, что Шретер встретила со знакомой престарелой матери Башкирцевой, утверждавшей, что картины за художницу дорисовывали ее преподаватели. В данной статье поднята важная проблема: проблема атрибуции работ и самостоятельности. Очень много споров было в прошлом по поводу самостоятельности работ Башкирцевой, так как все ее работы слишком правильны по рисунку для

---

<sup>52</sup> Барб М. Рисунки Марии Башкирцевой в Парижских музеях // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2014. С. 14-25.

<sup>53</sup> Нестерова Е. Русская судьба художницы Марии Башкирцевой // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2014. С. 34-40.

юной девушки, не являющейся мэтром академизма. Нестерова лишь отмечает существование данной проблемы, не разрешая её.

Т. Швец посвящает свою статью картине «К вопросу о разводе» и началу творческого пути Башкирцевой<sup>54</sup>. Автор подробно описывает быт Академии Жюлиана, художественную жизнь Франции того времени и важность Салона – эта выставка позволяла утвердиться, получить заказы. Автор отмечает, что можно долго спорить о достоинствах и недостатках этой первой самостоятельной работы, но произведение важно для понимания биографии художницы и ее творчества. Также автор одна из первых доказывает значимость академической школы в работах Башкирцевой – она на протяжении всей жизни старалась участвовать в академических Салонах, а, следовательно, создавала их в русле академических правил.

Следующий доклад Чарлза Уильяма Стронга называется «Образ Марии в рисунке, живописи, фотографии и скульптуре»<sup>55</sup>. Целью данного сообщения была не оценка художественной ценности автопортретов художницы или анализ ее фотографий, а попытка показать неоднозначность образа и личности художницы.

Доклад Т. Моженок-Нинэн «Муза Серебряного века. Миф Марии Башкирцевой в русской культуре рубежа веков» дополняет доклад 2008 года<sup>56</sup> и является историографическим очерком о Башкирцевой.

Доклад И. Чистяковой «Человек и природа в творчестве Марии Башкирцевой» очень четко рассказывает о значении природы в творчестве художницы<sup>57</sup>. И. Чистякова в своем докладе раскрывает эволюцию приёмов

---

54 Швец Т. Д. Картина «К вопросу о разводе» - начало творческого пути художницы Марии Башкирцевой // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2014. С. 46-52.

55 Стронг Ч. У. Образ Марии в рисунке, живописи, фотографии и скульптуре // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2014. С. 94-98.

56 Моженок-Нинэн Т. Муза Серебряного века. Миф Марии Башкирцевой в русской культуре рубежа веков // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2014. С. 143-149.

57 Чистякова И. Человек и природа в творчестве Марии Башкирцевой // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2014. С. 157-163.

Башкирцевой – после 1880 года она отходит от академического рисования и использует новые импрессионистические методы, раскрепощается в колористическом плане. Также автор подробно анализирует эволюцию природы и человека в творчестве Башкирцевой, рассматривая все полотна, связанные с этой темой. О. Денисенко в докладе «Творческие судьбы женщин-художниц – Марии Башкирцевой и Зинаиды Серебряковой»<sup>58</sup> лишь сравнивает биографии художниц, опираясь на то, что обе они были уроженками Украины. Денисенко отмечает, что в творчестве у них были схожие мотивы – обе обучались живописи студийно, обе любили изображать себя, женщин и детей. Однако на наш взгляд, это не более чем совпадение.

Последний доклад О. Недогарко «Атрибуция некоторых картин Марии Башкирцевой» посвящен двум работам художницы: «Женщина, играющая в карты» и скульптуре «Маленький мальчик»<sup>59</sup>. Недогарко приводит убедительные аргументы двум атрибуциям.

В сборнике материалов второй международной конференции 2013 года доклады тематически отличаются от предыдущего сборника: авторы не освещают творчество Башкирцевой, они рассматривают новые источники, неизвестные произведения, дают атрибуцию некоторых из них. До этого не появлялось статей на столь различные темы, в которых рассматриваются и решаются некоторые из проблем, которые возникают при изучении художественного наследия Башкирцевой.

Данный период в историографии до сих пор развивается и связан всецело с деятельностью фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Работа фонда очень результативна, так как за всю историю изучения творчества художницы, именно в 1990-2000х гг. появляется такое большое количество работ, раскрывающих многогранность таланта Башкирцевой.

---

<sup>58</sup> Денисенко О. Творческие судьбы женщин-художниц – Марии Башкирцевой и Зинаиды Серебряковой // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2014. С. 239-243.

<sup>59</sup> Недогарко О. Атрибуция некоторых картин Марии Башкирцевой // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2014. С. 247-251.

Фонд объединяет исследователей Башкирцевой из разных стран, устраивает конференции, посвящённые наследию художницы, выявляет много ценных предметов: личные вещи художницы, её фотографии, картины и рисунки, в частности, недавно была найдена картина 1880 года «Молодая женщина, читающая «К вопросу о разводе» Александра Дюма-мл.».

На примере рассмотренных критики и научных публикаций можно понять, что изучение творчества художницы в разные эпохи стимулировалось по разным причинам. Изучая источники, становится ясно, что творчество Марии Константиновны Башкирцевой относится к французской школе живописи и никак не связано с русским искусством. Мнения французских и русских критиков довольно противоречивы, однако при рассмотрении становится ясно, что в большинстве случаев правы французские критики и И. Е. Репин, которые объективно оценивают творчество художницы, не обращаясь к фактам из её биографии, как делали многие русские авторы. Такая неприязнь русских критиков связана также с семьёй Башкирцевой и тем фактом, что она практически всю свою короткую жизнь провела во Франции. Особо ярко становится причина неприязни у русских авторов к работам Башкирцевой, когда её коллекция попадает в Русский музей. Музейщики не вводят её работы в экспозицию, оставляя их в запасниках. По всей видимости, работы её были преданы забвению, так как считались работами по большей части французской художницы, а не русской. В научных трудах Башкирцева упоминается довольно редко и вскользь и чаще всего статьи о ней появляются из-за повышенного интереса к её «Дневнику», особенно в те годы, когда он впервые издавался. Авторы отдают предпочтение пересказу биографии художницы и не стремятся дать подробную характеристику её творчеству, а лишь упоминают самые известные работы художницы, указывая на то, что реализм главенствует в её произведениях. До сих пор творчеству художницы не посвящена ни одна монография. Критиками в 1860-70-е гг. ставился вопрос о самостоятельности

работ Башкирцевой, они подозревали её в компиляции. Ставится вопрос о талантливости Башкирцевой. Даже в поздних работах 1960-80-х гг. авторы пишут о заимствовании Башкирцевой приёмов у Бастьен-Лепажа. Несколько учёных лишь вскользь упоминают Академию Жюлиана и академическое образование художницы. Для того, чтобы понять степень своеобразия и уровень её живописного мастерства, необходимо подробно рассмотреть творчество Башкирцевой в контексте художественных процессов Франции второй половины XIX века.

## Глава 2. Творчество Марии Башкирцевой

Башкирцева решила посвятить всю себя живописи довольно поздно – лишь в 18 лет из-за тяжелой болезни — туберкулеза, который лишил её возможности петь, а впоследствии и слуха. Ранняя смерть Башкирцевой – в 26 лет – не позволяет говорить о длительном творческом пути, так как лишь два последние года жизни художницы приходятся на пик расцвета её таланта.

Понять многие секреты личности Башкирцевой помогает её «Дневник», в котором художница подробно описывает каждый день из своей жизни. Благодаря анализу биографии её творчество можно поделить на три периода: «юношеские годы» (период до поступления Башкирцевой в Академию Жюлиана в 1877 году), «ученический период» (обучение в Академии Жюлиана до первой Салонной выставки Башкирцевой: 1877-1880 гг.) и «самостоятельный период» (начиная с первой Салонной выставки до самой смерти художницы: 1880-1884 гг.).

Однако предложенная периодизация обусловлена историческим развитием творчества. Именно с развитием и отмиранием академических тенденций связана периодизация творчества художницы, которую можно выстроить таким образом: «юношеские годы» (период до поступления в Академию Жюлиана в 1877 году); «ученический период» (начиная с поступления в Академию Жюлиана и заканчивая второй Салонной выставкой художницы, так как для нее она создавала работу по наставлению Жюлиана («Мастерская Жюлиана» (1881, Днепропетровский художественный музей): 1877-1881 гг.) и «самостоятельный период» (1881-1884 гг.). В данной главе мы будем придерживаться предложенной периодизации и постараемся проследить историю художественного образования Башкирцевой, акцентируя внимание на следующих вопросах: как и где проходило её обучение; что она переняла от учителей либо отвергла; как складывалась её творческая манера и постараемся проследить историю художественного образования

Башкирцевой; смола ли она выработать собственный стиль или авторские приёмы. Ответы на эти вопросы помогут определить степень и специфику своеобразия Башкирцевой, а также понять, к какому художественному направлению можно отнести её произведения.

## 2.1 Юношеские годы

Башкирцева начала увлекаться живописью с раннего детства после развода матери, Марии Степановны, с отцом, Константином Павловичем, в селе Черняковка, благодаря одной из двух гувернанток – Мадам Бренн, француженки, обучавшей Башкирцеву и её брата Павла французскому языку, которую, скорее всего, наняла бабушка Марии по матери, француженка Жюли Корнелиус. Мадам Бренн, подметив интерес воспитанницы к *tableau vivant* – семейной игре, смысл которой заключался в том, что каждый из членов семьи выбирал театральный костюм и застывал в выразительных позах, сохраняя молчание, поощряла занятия воспитанницы рисованием и помогала ей. Сохранилась акварель одиннадцатилетней Марии Башкирцевой (Ил. 2), изображающей девушку в изящной шляпке и однотонном голубом платье. Данная работа интересна тем, что по ней можно проследить процесс создания: юная художница пыталась как можно быстрее запечатлеть натуру, намечая фигуру хаотичными пятнами и контурами. Однозначно это зарисовка с натуры, прослеживается портретное сходство с матерью Башкирцевой – Марией Степановной. Башкирцева с юности тонко чувствовала натуру, однако ей не хватало базы, навыков: фигура вышла очень плоскостной, неправильной с анатомической точки зрения.

Буквально через год после создания этой акварели, 6 мая 1870 года, начинается двухлетняя европейская «Одиссея» семьи Бабаниных-Башкирцевых, в результате которой в 1872 году они оседают в Ницце. Здесь Башкирцева берёт несколько уроков у художника Франсуа Бенза. Рисунки этого периода не сохранились, но известно, что ученичество Башкирцевой у Бенза длилось недолго; очень скоро излишне требовательная к себе Башкирцева посчитала, что художник был недостаточно строг к ней и, следовательно, не мог обучить её должным образом. Вплоть до 1876 года Башкирцева сфокусировалась на музыке, рисуя для души. Попав в Рим в 1876



году, она начинает брать уроки живописи у художника Вильгельма (Василия) Александровича Котарбинского (1849-1921). Такое судьбоносное решение было обусловлено начавшимися проблемами со здоровьем, в частности с голосом, в результате активно проявлявшегося туберкулеза. Именно Котарбинский научил её писать маслом. Первой живописной работой Башкирцевой можно считать «Потрет мадемуазель Катарин Колинъон» (Ил. 3). Башкирцева выбрала свою учительницу, так как, скорее всего, делала зарисовки с неё ещё во время обучения у Бенза, ей было интересно изучать характер этой француженки. Портрет погрудный, мадемуазель Колинъон изображена в трехчетвертном обороте. Башкирцева написала Колинъон, будто она ведёт урок: в учительском платье, очках, смотрящей прямо на зрителя изучающим и пытливым взглядом с сурово поджатыми губами. Однако поза зажатая, шеи практически не видно. Эксперименты с фоном также неудачны, пытаясь выделить лицо, она не вводит искусственный свет, а осветляет фон зелёной краской, вибрирующими мазками обрамляющей силуэт, тем самым заметно осветлив тон лица, придав ему мертвенный оттенок, а волосам и белому воротничку зелёный.

На этом портрете Башкирцева не останавливается, уже самостоятельно пытаясь освоить масляную технику. Приехав в Гавронцы летом 1876 года, она пробует написать портреты брата Поля и отца (местонахождение неизвестно) маслом. В «Потрете Поля» (1876, Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере, Ницца) (Ил. 4) изображен мужчина средних лет в трехчетвертном повороте на фоне тёмно-красной шторы, которая трактована довольно схематично, как и меховая накидка, полностью скрывающая фигуру портретируемого. Роль одежды, аксессуаров сведена к минимуму, Башкирцева даже не прорабатывает меховой воротничок, обозначая его светло-коричневой основой и несколькими энергичными пастозными штрихами тёмно-коричневой краски, через которые проступают карандашные штрихи. Портрет в целом выполнен в тёмной колористической гамме, в нём преобладают только два оттенка: тёмно-красный и тёмно-

коричневый, и лишь белый цвет воротничка выделяется из колористической гаммы и приковывает взгляд к лицу портретируемого. Таким образом, с помощью колорита, отказа от подробной проработки деталей, фактуры предметов Башкирцева обращает взгляд зрителя к лицу Поля. Художница скульптурно прорабатывает фактуру лица полупрозрачными лессировками, выделяя глаза. Глядя на этого человека, можно сразу понять его характер: Поль серьезно смотрит вперёд и задумчиво сводит брови, губы его напряженно сомкнуты, голова поставлена прямо – перед зрителем предстаёт интеллект, погружённый в очередные размышления. Башкирцева ещё не совсем хорошо пишет маслом: ухо и профиль брата слишком геометричны, колорит скуп, проглядывающие же линии рисунка написаны быстро и уверенно. Уже в первых попытках создания картин маслом проявляется свойственная Башкирцевой манера, она предстаёт как очень зрелый и вдумчивый мастер, способный уловить и передать характер и настроение модели, мастер, которого интересует непосредственно характер портретируемого. О сходстве можно судить, рассматривая ранний рисунок Башкирцевой «Партия в карты» («Вечер в Гавронцах») (1877 (?), Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере, Ницца) (Ил. 5). По описанию композиции в «Дневнике» рисунок «Партия в карты» совпадает во всём, кроме количества человек: фигур пять. Скорее всего, в ходе работы над наброском Башкирцева добавила центральную фигуру ближе к левой свече, чтобы усилить эффект круговой рассадки. Набросок выполнен очень энергично, будто на одном дыхании и одним штрихом. На переднем плане предстают задумчивые игроки, склонившиеся над картами, на заднем – легкие штрихи, обозначающие люстру, и уходящий вдаль пол – первые попытки перспективы. Особое внимание обращает на себя самая проработанная голова с левой стороны: мужчины с усами, курящего папиросу. Невозможно не заметить сходство с портретом брата Башкирцевой Поля – те же сдвинутые брови к переносице, та же причёска и профиль.

Также очевидны проблемы рисунка: рука юноши на переднем плане непропорционально большая, кисть, хоть и дана схематично, анатомически изображена неправильно. Но этому всему можно научиться, одно из главных же достоинств этого рисунка в том, что Башкирцева очень явно передает натуру, мы будто оказываемся в этой комнате, хоть рисунок и исполнен в черно-белых тонах: огонь на свечах колеблется, отбрасывая свет, от папиросы исходит легкий дымок, на лицах и волосах видны тени, которые делают форму объёмной - такого впечатления художница добивается, сочетая в рисунке мел и графитный карандаш, играя на контрастах и создавая светотень. Весь рисунок проникнут резкими белыми штрихами, создающих эффект рефлексов от света свечей. Такую смешанную технику Башкирцева будет употреблять в рисунках и далее.

К группе ранних доученических работ художницы можно отнести ещё один рисунок «Мария Башкирцева, читающая лежа на полу» (1877 (?), Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере, Ницца) (Ил. 6). Данный рисунок не датирован, но по технике исполнения его можно отнести к 1877 году, так как по манере он схож с «Игроками в карты»: то же внимание к человеческой фигуре, непроработанность деталей, блики от языков пламени в камине и от свечей, которые будто рассеиваются по всей комнате, создавая рефлекс повсюду.

Ещё несколько рисунков: «Девушка за чтением» (1876-77?, Русский музей, Санкт-Петербург) (Ил. 7), «Женщина с книгой» (1876-77?, Русский музей, Санкт-Петербург) (Ил. 8), «Интимность (Спящая женщина)» (1876-77, музей Орсе, Париж) (Ил. 9), «Девушка, читающая у пианино» (1876-77?, музей Пти-Пале, Париж) (Ил. 10) и «Гитаристка» (1876-77?, семейная коллекция Филиппа Каретта) (Ил. 11) можно отнести к доученическому периоду Башкирцевой. Эти работы отличают те же твердые, почти сплошные карандашные штрихи, непропорциональные черты. У «Гитаристки» скованная и угловатая поза, одна рука короче другой, мизинец на правой руке намного длиннее среднего пальца. В рисунке «Девушка, читающая у

пианино» те же сплошные штрихи и анатомически неправильная рука. В «Интимности» книга явно слишком большая по размеру, рука девушки, как и в предыдущих рисунках, неправильна по пропорциям, поза угловата, однако в этой работе прослеживается сходство с художницей: черты лица напоминают Башкирцеву, прическа очень похожа на ту, что она носила. Ярким примером доученического периода Башкирцевой может считаться работа «Девушка за чтением» из Русского музея. Быстрые, косые штрихи главенствуют в работе, образуя очертания предметов, тени. Только лицо написано более мягко, с растушевкой. Рука и по пропорциям, и по анатомическим параметрам написана неправильно. Лицо схвачено очень живо, хорошо написано, чего не хватает фигуре изображенной. Эту работу можно сравнить с уже зрелой работой художницы «За книгой» (1880, Художественный музей Харькова). Сюжет повторяется, позы практически идентичны, прослеживается портретное сходство с более ранним по времени рисунком. Даже композиция повторена художницей: девушка сидит за столом, на котором лишь пустой стакан и книга. «За книгой» написана уже маслом, рука анатомически правильна, лицо более проработано в отличие от деталей. Возможно, Башкирцева при создании этой работы взяла за основу ранний рисунок, проработав его с анатомической и психологической точки зрения. Также следует отметить еще один рисунок из Русского музея, который мог быть создан в 1876-1877 гг.: «Женщина за книгой» (Ил. 12). Этот рисунок отличается тягучестью форм, оттенком лиричности за счет использования сепии и туши. Рисунок может быть причислен к доученическому периоду, так как Башкирцева в нем пыталась создать некую иллюзию пространства с помощью теней, созданных растушевкой, и непропорциональности фигуры изображенной. Скорее всего, интерьер в данных рисунках копировал дом Башкирцевой в селе Гавронцы или же квартиру в Париже.

«Мария Башкирцева, читающая лёжа на полу» (1877-1878?, Музей изобразительных искусств, Ницца), «Девушка, читающая у пианино» (1877-

1878?, Музей Пти-Пале, Париж), «Интимность» (1877-1878?, Музей Орсе, Париж), «Девушка за чтением» (1877-1878, Русский музей, Санкт-Петербург). Таким образом, можно выделить очевидно повторяющиеся мотив интимного уединения с книгой и образ девушки-интеллектуалки столь близкий любившей читать художнице.

На примере этих ранних работ видно, что художница обладала явными задатками живописца, делала упор на рисунки, быстрые наброски, предпочитала жанр портрета, в котором четко могла уловить черты и характер модели, не прорисовывая все черты лица, а также владела хорошей техникой для человека практически не учившегося живописи и не овладевшего академическими канонами. Её излюбленными темами в этот период были люди в привычной для них обстановке и за привычными занятиями: играющими, занимающимися своими любимыми делами. Особенно часто встречающийся сюжет в её рисунках в этот период - читающая девушка. Также в своих работах для Башкирцевой было важным создать светотень, линейную перспективу, что наиболее полно отражено на примере рисунков. Особенно наглядно на примере этих работ показана способность Башкирцевой быстро и правдиво запечатлевать бытовые события и человеческие качества на бумаге, что было основным и в дальнейшем творчестве художницы.

Из этого следует, что и до поступления художница брала 32 урока живописи у итальянца Франсуа Бензы и украинского художника Василий Александрович Котарбинского (1849-1921), которые оба являлись академистами, делала много набросков с натуры в детстве, а также перед поступлением в Академию интенсивно рисовала самостоятельно, чтобы отточить навыки. Требовательная к себе, недовольная учителями, она по большей части своими силами создала базу для поступления в «лучшую школу изящных искусств для женщин» - Академию Жюлиана.

## 2.2 Ученический период

Творческий путь Башкирцевой начался 3 октября 1877 года в Академии Родольфа Жюлиана, именно в этот день она решила окончательно связать свою жизнь с живописью. Она с головой уходит в работу и признаётся, что мира вне мастерской для неё не существует. В первые же дни она заинтересовала своих учителей, о чём подробно пишет в «Дневнике»: Тони Робер-Флёри (1837-1911) (на тот момент популярный живописец-академист в Париже) и Родольф Жюлиан (1839-1907) отмечают быстрый прогресс, хвалят её талант<sup>60</sup>. Она трудится с большой настойчивостью и усидчивостью, самостоятельно изучает анатомию и физиологию, отмечая, что ей больше удаются наброски, «с большей живостью, чем у других учениц, занимающихся живописью 10 лет»<sup>61</sup>. Основным учебным предметом в Академии был рисунок. Занятия рисунком в Академии всячески поощрялись. Едва ли не основным в учебном процессе было копирование гипсовых голов, фигур. Робер-Флёри и Жюлиан освободили от этого художницу. Несмотря на излишнюю самокритику, профессора хвалят Башкирцеву намного чаще, чем девушек, которые давно учатся и лучше владеют анатомическими навыками, утверждая довольно часто, что «...у Вас развито то, что у них никогда не разовьется...»<sup>62</sup>. Рисунок был основным для её картин маслом. О таланте фиксировать характеры моделей могут свидетельствовать ранние рисунки ученического этапа Башкирцевой, которые являются своего рода мостом между любительским и академическим образованием. На данный момент исследователи располагают двумя альбомами, которые датированы 1877 годом (на обложках инициалы художницы М. В. и дата «1877»). Датировка альбома из Полтавского художественного музея можно уточнить: в альбоме

---

<sup>60</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 310. «Вы сами это сделали? – спросил Жюлиан, войдя в мастерскую. Я очень доволен, очень доволен. Если это будет так продолжаться, то через три месяца ее рисунки могут быть приняты в Салон».

<sup>61</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 322.

<sup>62</sup> Там же. С. 322.

есть рисунок Башкирцевой К. З. Кеннеди, дата которого указана внизу – 9 марта 1877 года, следовательно, Башкирцева завела альбом в самом начале 1877 года. Заполнено лишь 23 страницы из 36 <sup>63</sup>. Второй альбом найден совсем недавно, рисунки из него ещё не опубликованы, но по характеру исполнения, записям Башкирцевой, он также может быть отнесен к 1877 году. Рисунки интересны не с анатомической точки зрения, а потому, что по ним можно понять учебный процесс в Академии и самообучение художницы, а также выявить проблемы, присутствующие у Башкирцевой в рисунке при поступлении. Рисунки второго альбома демонстрируют, как Башкирцева экспериментировала с ракурсами голов, изображая одну и ту же модель с разных сторон. Линии в рисунках становятся тверже, силуэты фигур чётко очерчены по сравнению с работами юношеского периода, художница рисует уже по преимуществу не головы, а фигуры во весь рост, что видно в рисунках альбома из Полтавского художественного музея. «Голова женщины» (1877, Художественный музей, Полтава) (Ил. 13) отличается не только проработанным уверенными штрихами лицом, но и проработанным туловищем. Художница пытается показать фигуру в три четверти, особенно работая над рукой, поддерживающей голову, что видно по многочисленным стёртым линиям. Особые размашистые единые штрихи карандаша, которые превалировали в доученических работах, остаются – художница использует их для создания фактуры волос модели. «Портрет женщины в шляпке» (1877, Художественный музей, Полтава) (Ил. 14) можно отнести к доученическому периоду из-за того, что художница лепит форму сплошными штрихами, но более проработанное лицо позволяет отнести рисунок к ученическим временам. Интересен рисунок «В мастерской» (1877, Художественный музей, Полтава) (Ил. 15), демонстрирующий как художница пыталась изобразить перспективу, сгруппировать пространство, что не удавалось ей в первые годы

---

<sup>63</sup> Бочарова С. Ранние рисунки Марии Башкирцевой из коллекции Полтавского художественного музея. С. 130.

обучения. Об этом же стремлении овладеть перспективой может свидетельствовать рисунок, изображающий группу людей за столом. По всей видимости, есть рисунки из мастерской: быстрый набросок обнажённой модели с амуром у её ног, серьёзная зарисовка коллеги по цеху за рисованием, силуэт которой также жёстко очерчен. Интересны мужская и женская головы, изображённые на одном листе: Башкирцева плавными, растушеванными штрихами создает эти изображения, фокусируя внимание лишь на лицах. Выбивается из серии карандашных рисунков рисунок сидящей женщины в одежде, исполненный акварельными красками. Карандашный контур создает силуэт, волосы слегка тронуты прозрачным слоем коричневой акварели, туловище покрыто белилами, которые создают впечатление блеска живого тела, что было присуще и дальнейшим работам художницы, юбка окрашена в нежный сиренево-голубой оттенок, которым художница умело играет, достигая в тени на складках глубокого синего тона.

Ранние рисунки наглядно показывают старательность и усидчивость художницы, которая фиксировала привычные ей повседневные и рабочие моменты, отработывала типажи моделей, пытаясь решить проблемы, которые появлялись у неё, как начинающей. Данные рисунки поясняют и характер мастера, исполнившего их: часто рядом с выделенными изображениями, появляются различные позы, кисти, заметки по улучшению техники, некоторые рисунки перечеркнуты двумя импульсивными линиями, показывающими явное недовольство собой художницы. На примере двух представленных альбомов показан процесс подготовки к академиям, портретам, которые позже Башкирцева выставляла на оценку учителей в классе, как законченные произведения.

Ранние академии первого учебного 1877 года неизвестны. Законченные академии встречаются, начиная с 1878 года. Большая удача в том, что некоторые из рисунков датированы. До 2015 года были известны лишь 13 ученических рисунков Башкирцевой из Русского музея. Совсем недавно были



обнаружены 83 рисунка этого периода благодаря деятельности фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Сейчас найденные рисунки хранятся в музее фонда. До этого они не фигурировали в литературе, так как об их существовании никто не догадывался. Впервые они будут рассмотрены в данной работе. Так как все рисунки без названий, автор данной работы дал им условные названия.

Зарисовки обнаженных моделей в разных позах являются главными в академическом образовании, поэтому преобладают в этом этапе творчества Башкирцевой. Особая ценность рисунков в том, что многие из них подписаны и датированы художницей. Данные рисунки можно поделить на следующие группы: **фигура с постаментом; фигура с тростью; лежащая фигура; стоящая фигура; наброски рук и ног; портрет.**

Первым рисунком 1878 года может считаться датированный 4 января 1878 года рисунок карандашом и углём на сероватой бумаге, изображающий обнаженного натурщика, опирающегося на постамент («Мужчина, опирающийся на постамент», 1878, коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой» (Ил. 16)). Мужчина опирается на левую руку, склонив голову над листом. Тело разработано анатомически правильно, кроме кистей рук и ступней, которые даже не прорисованы. Углём наложены тени, которые рельефно прорабатывают тело, очерчивая каждый мускул. Художница изобразила даже родинку на правом боку позирующего. Видны явные успехи художницы в анатомии, однако ей до сих пор не удаются руки и ноги, а формы проработаны ещё не достаточно подробно. Есть ещё пять рисунков, как и в рисунке «Мужчина, опирающийся на постамент», изображающих людей, взаимодействующих с постаментом. Рисунок «Сидящий мальчик» (1878, коллекция фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой) (Ил. 17) изображает подростка, который пытается что-то вынуть из левой ноги. Лицо не проработано, формы тела созданы растушёванным углем, фактура и свет на теле – мелом. Всё внимание зрителя приковано к действию на листе, Башкирцева специально затеняет лицо, освещая подробно проработанное

тело. Кисти рук и ступни выполнены геометрично. Следующий рисунок с постаментом изображает сидящего мужчину, указывающим левой рукой на что-то, голова которого дана в профиль («Сидящий мужчина на постаменте», 1878, коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой» (Ил. 18)). Кисти рук снова едва намечены, зато ступни ног хорошо проработаны, особенно анатомически правильно изображена правая ступня. Левая же ступня намного меньше в размере и менее проработана по рисунку по сравнению с правой. Так как художница довольно чётко изобразила профиль, мужчину довольно легко узнать и на другом рисунке, где также проработаны черты лица («Стоящий мужчина», 1878, коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой» (Ил. 19)). В этом изображении он предстаёт перед зрителем стоя, его левая нога полусогнута, правая же рука опять указывает куда-то в сторону, как и в первом рисунке. Благодаря портретной точности можно сделать вывод, что художница в Академии рисовала одних и тех же людей довольно часто, может в один и тот же день, изображая их тела во всех возможных позах и ракурсах. В «Стоящем мужчине» она прорабатывает больше кисти рук, нежели ступни. Кисти выходят анатомически правильными, хоть левая едва набросана. К рисункам с постаментом относится «Стоящий мужчина, опирающийся на постамент» (1878, коллекция фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой (Ил. 20)), датированный 19 ноября 1878 года. Башкирцева изображает мужчину средних лет, опирающегося левой рукой на постамент. Кисти и ступни не проработаны в отличие от тела и головы. В «Сидящем мальчике» (1878, коллекция фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой) (Ил. 21) изображён подросток, сидящий на постаменте и поджавший правую ногу под себя. Его лицо склонено вниз, выражение лица очень грустное. Поза также говорит о невеселом настроении изображённого. Кисти и ступни проработаны хорошо и анатомически правильно. Одним из лучшего рисунка из серии академий с постаментом может считаться «Сидящая женщина»

(1878, коллекция фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой) (Ил. 22). На нём изображена женщина средних лет. Её грустное лицо с опущенными уголками губ и изнеможённая поза: сутулые плечи, правая рука вяло лежит на коленях, левая держится за постамент, будто бы женщина старается не рухнуть, свидетельствуют об усталости. Башкирцева анатомически правильно изображает фигуру, создавая форму тела растушёванными угольными штрихами, а фактуру мелом. Её черты угадываются в рисунке стоящей женщины на фоне портьеры, также на что-то опирающейся («Женщина на фоне портьеры», 1878, коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой» (Ил. 23)). Женщина стоит в довольно расслабленной позе, тело также проработано мелом и растушёванным углем, изображены анатомически правильно кисти рук.

Уже на примере этих работ можно понять, что у художницы были проблемы с кистями рук и ступней ног, которые она в некоторых рисунках преодолевает или пытается преодолеть. Башкирцева и сама на протяжении всего 1878 года отмечала, что в её творчестве появилась граница, которую она не может переступить, скорее всего, это было связано именно с неспособностью изобразить правильно руки и ноги, что являлось одной из сложнейших задач в академиях для многих художников. Именно поэтому среди рисунков 1878 года появляются многочисленные зарисовки рук и ног, некоторые из них изображены очень геометрично, у некоторых деформированы пальцы, а в некоторых Башкирцева добивается практически точной анатомической достоверности.

Особого внимания из 83 рисунков заслуживают два рисунка, изображающие двух обнажённых: мужчину и женщину («Лежащий мужчина», 1878, коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой» (Ил. 24); «Лежащая женщина», 1878, коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой» (Ил. 25)). Фигуры нарисованы в одинаковых позах, у обоих подогнута под себя правая нога, даже наклон голов в правую сторону совпадает, типажи лиц схожи: оба курносые и

кучерявые. Однако женщина показана со спины, а мужчина повёрнут к зрителю. Женщина лежит на ложе, её формы плавны, текучи, округлы – нет ни одной острой линии. Тени углём наложены очень мягко, штрихи мела практически не видны и не создают эффекта резкого блеска на отдельно выбранном участке тела, благодаря их мягкому наложению, растушевке, форма будто светится изнутри. Поза воспринимается так, будто женщина вот-вот лениво сползет с покрывала, она еле делает усилие, чтоб приподняться на локте. Мужчина изображён совсем по-иному. Он полусидит на полу, который воспринимается отнюдь не так, как мягкое покрывало женщины. Пол твёрд, жесток, сидеть на нём явно неудобно. Формы юноши уже не так округлы и мягки; Башкирцева делает их заостренными, угольные тени наложены очень твёрдо, они выделяют каждый мускул изображенного. Мелом показан не свет, исходящий изнутри тела и излучающий тепло, им подчеркнуты фрагменты тела, которые должны блестеть на свету. Его полулежащая фигура воспринимается не лениво лежащей, а очень напряженной, по выражению лица ясно, что он о чём-то думает, приподнявшись на локте, обуреваемый эмоциями и внутренней усталостью. Если объединить эти изображения в диптих, можно будет со всей ясностью увидеть различия в анатомических, эмоциональных, природных и психологических составляющих двух разных полов. Художнице полностью удаётся показать типичные характеры обоих полов: защитника очага и хранительницы очага, - в данных рисунках, возможно, и разный взгляд на фигуры обоснован этими свойствами: мужчина смело обращен к зрителю, обдумывая как улучшить жизнь семьи, а беззащитная женщина, уставшая от домашних забот, прилегла набраться сил.

Рассмотренные работы выделяются из большинства академий, которые посвящены стоящим обнаженным фигурам.

На данный момент известны сорок обнаженных академий этого времени из коллекции фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой» и одна из Русского музея. Всего десять рисунков из этих академий с женскими

тетами. Рисунок, изображающий девушку, прислонившуюся спиной к стене и закинувшей руки за голову, отличается правильностью пропорций, но некой угловатостью форм («Стоящая девушка», 1878, коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой» (Ил. 27)). Важно то, что в данном рисунке видны этапы работы художницы по созданию формы; остались стёртые карандашные следы и линовка. Она использует мел и уголь для создания рисунка, тем самым создаётся впечатление, что тело очень объёмно и осязаемо. Мелом Башкирцева освещает тело, углём обозначает тени и делает растушёвку по телу. Известно, что её талант создавать форму был отмечен в 1879 году скульптором-академиком Рене де Сен-Марсо (1845-1915), который считал её рисунки «очень-очень хорошими»<sup>64</sup>, словно рисунки скульптора. Особо интересно профильное изображение женского тела: Башкирцева с правдивостью изображает осунувшуюся женщину с вздутым животом («Обнаженная женщина», 1878, коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой», Москва (Ил. 27)). И хоть в этом рисунке, как и в большинстве академий, призванных отрабатывать анатомию тела, нет лица, уже по столь реалистичным особенностям, позе (женщина двумя руками цепляется за стену) можно представить целую историю и предположить особенности характера изображённой. Контрастирует с данным рисунком профильное изображение подтянутого тела юной девушки, опирающейся об стену («Опирающаяся девушка», 1878, коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой», Москва (Ил. 28)). Линии в этом рисунке плавны, растушёвкой показаны все изгибы тела. Довольно схематично изображена обнажённая стоящая девушка сзади; контур тела будто очерчен единой линией, тени показаны не растушёвкой, а косыми карандашными линиями, как в доученических работах («Спина девушки», 1878, коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой», Москва (Ил. 29)). Возможно, художница сделала быстрый набросок, который планировала

---

<sup>64</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 345.

позже доработать. Своеобразным итогом, идеальным воплощением всех попыток изображения женского тела, является рисунок, датированный мартом 1878 года (дата и подпись под датой трудно различимы) («Обнаженная девушка», 1878, коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой», Москва (Ил. 30)). Художница изображает модель в трёхчетвертном повороте, тело очень объёмно и подробно проработано. Линии плавные, пропорции правильные (руки не прорисованы). Мел и уголь растушёваны и создают мягкую дымку, окутывающую формы. Особо важно то, что модель отходит от стены, её тень ложится на поверхность стены; Башкирцева начинает познавать перспективу. Этот рисунок отличается от рисунка женщины, которая настолько прислонена к стене, что, кажется, будто она единое целое с ней и выступает лишь как рельеф («Прислонившаяся девушка», 1878, коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой» (Ил. 31)). Стоит отметить, что данный рисунок мог являться эскизом к скульптуре «Прислонившаяся женщина».

Одним из рисунков, сильно отличающимся от приведённых выше академий, является: «Плачущая девушка», 1878, коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой», Москва (Ил. 32). Художница также изображает обнажённую девушку, однако в рисунке очевидны кардинальные различия. Во-первых, техника – Башкирцева рисует не жёсткими штрихами угля, а лепит форму лёгким прикосновением карандаша, растушёвывая его даже вокруг фигуры, создавая некий ореол. Манера исполнения очень мягкая. Однако, основное различие даже не в технике – художница уделяет внимание не форме, а эмоциям изображённой. Голова девушки падает на её руки, разбрасывая кудри по плечам. Плечи опущены, поза очень сжата. В образе выражена глубокая печаль, девушка будто охвачена горем, кажется, что она вся сотрясается от плача. С помощью языка тела художница доносит до зрителя определённую эмоцию. Данный рисунок

очень схож по позе, движениям, эмоции и телосложению с поздней скульптурой Башкирцевой «Горе Навсикаи» (1884, музей Орсе, Париж).

Мужских стоящих академий 1878 года в частном собрании тридцать и ещё одна академия находится в Русском музее. В данных рисунках Башкирцева изображает моделей разных возрастов, телосложения, играя с формами и техникой. Как и в женских обнажённых академиях есть мужские академии без проработанных лиц. Особого внимания заслуживают четыре рисунка, изображающих юношу с копьем, стоящего юношу с прислонённой к груди правой рукой, юношу с дудочкой и полулежащего мужчины. Что очень важно, «Юноша с копьем» (Ил. 33) датирован рукой художницы – 26 октября 1878 года. Тело отличается проработанностью форм; каждый мускул и косточки подробно прорисованы, подобно рисунку скульптора. Особой аристократичностью и проработанностью отличается поза натурщика; художница будто отсылает нас к античности, Праксителю и его знаменитому Дорифору. Также из записи следует, что художница проявляла интерес и к скульптуре, о чём будет сказано позже. Можно предположить, что рисунок стоящего юноши с дудочкой является одним из картонов для скульптуры художницы. Довольно рельефно показана форма – будто объёмная спереди, но плоская сзади, отбрасывающая слишком тёмную и плоскостную тень – все эти художественные приёмы говорят в пользу наброска к будущей скульптуре. Рисунок юноши с прислоненной к груди рукой («Юноша с рукой на груди» (Ил. 34)) интересен не с точки зрения решения тела, а в связи с интересом художницы к фактуре ткани набедренной повязки натурщика; она решает сделать её цветной с помощью сангины в местах, где падает тень. Таким образом, цветная повязка приковывает внимание гораздо больше, чем сам натурщик. Возможно, такой акцент в рисунке был связан с тем, что именно в 1878 году художница начинает осваивать живопись маслом под руководством учителей. Ещё одно изображение является показателем того, как художница в рисунок внедряла живописные приёмы – это рисунок, изображающий полулежащего мужчину («Полулежащий мужчина» (Ил. 35)).

Голову его на рисунке почти не видно, но это связано с сохранностью произведения. Привлекает к себе внимание, проработка тела натурщика: перед нами предстаёт будто Бельведерский торс с проработанными и развитыми мускулами. Привлекает не столь анатомическая подробность, а то, что мы воспринимаем эту игру мускулов под кожей, их направление показывает, как вот-вот он рухнет на пол. Такого эффекта художница добивается, заштриховывая углем весь рисунок, варьируя колорит от сероватого оттенка на освещенных местах тела до глубокого черного в тени. Минусом рисунка являются руки и ноги, которые художнице так и не удаётся анатомически правильно изобразить, как и на предыдущих рисунках. Также в данном произведении важно то, что Башкирцева пытается построить диалог человека с окружающим пространством; мужчина не просто лежит на белом фоне, он полусидел на табурете, опираясь ногами на табурет поменьше. Это трудно заметить с первого взгляда, так как Башкирцева написала табуреты едва заметными линиями, которые к тому же стерлись от времени. Несмотря на столь схематичное изображение мебели, одно её появление в рисунке говорит о том, что художница делает первые попытки овладеть профессионально основами композиции, что столь важно не только для рисунков, но и для живописных произведений. По сохранившейся части рисунка головы можно определить портретное сходство с рисунком, изображающим похожего человека; та же густая борода треугольником и торс с напряженными мускулами. Скорее всего, данный рисунок был подготовительным к рисунку с живописным изображением торса.

В мужских академиях много правдоподобных рисунков тел пожилых людей, которых не было в женских академиях. Например, в рисунке «Пожилый мужчина с копьем» (1878, фонд «Возрождение памяти Марии Башкирцевой») (Ил. 36) Башкирцева подробно прорабатывает лицо изображенного: каждую морщинку, деликатно изображает мелом каждую седую прядку на его бороде и волосах. Мужчина устремил свой взгляд вниз,



нахмутив брови, размышляя о жизни. Перед нами предстаёт философ в облики натурщика, Башкирцева мастерски воспеваает старость; его тело немного дряблѐе, мускулы на руках ослаблены, но все равно он не выглядит немощным стариком, растратившим силы. Фигура его довольно атлетична и крепко поставлена. Поза с первого взгляда кажется довольно фривольной, расслабленной, но, если вглядеться становится ясно, что она дана очень аристократично и утончѐнно. Весь рисунок проникнут мощью и величием старости. Башкирцевой удаётся запечатлеть характер этого довольно спокойного мудрого человека и воспеть его в данном рисунке.

Завершая обзор академий, нельзя не упомянуть еще три рисунка. Известно, что Башкирцева долго ждала, когда ей разрешат писать портреты, что указано в её «Дневнике» в записи от 15 февраля 1878 года. К середине 1878 года она получила такую возможность. Три рассматриваемых академии имеют портретные прототипы и важны с точки зрения осознания мастерства Башкирцевой-портретиста, её способности улавливать мельчайшие детали лица и характера портретируемого. О мастерстве Башкирцевой-портретиста можно судить уже по первой академии, изображающей прислонившегося мужчину к стене («Мужчина, прислонившийся к стене» (Ил. 37)). Она не имеет портретных аналогов из обширной портретной галереи художницы этого года, но мы с лёгкостью можем узнать в лице этого мужчины знакомые черты, сравнив с одной фотографией. На данном рисунке изображѐн позирующий Тони Робер-Флѐри. Его лицо на фотографии и рисунке очень похожи, художница подметила даже грустное выражение лица Робера-Флѐри, его характерную причёску: короткую густую бороду и слегка растрѐпанные волосы. Часто, когда в Академию не приходили модели, живописцы сами позировали для коллег. Сама Башкирцева вставала на стол для позирования, о чем она пишет 4 февраля 1879 года<sup>65</sup>. Вполне вероятно, что и профессора

---

<sup>65</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 389.

могли позировать обучающимся. Две другие академии имеют портретные аналоги. Одна из них изображает мужчину средних лет без бороды с короткой причёской, указывающего слишком увеличенным указательным пальцем вниз («Стоящий мужчина» (Ил. 38)). Его лицо очень серьёзно и сосредоточенно, несколько полные очертания лица говорят о том, что он явно был не беден. Скорее всего, это мог быть какой-то состоятельный господин, либо один из профессоров Академии. Его черты лица совпадают с портретом, датированным 6 февраля 1878 года («Портрет мужчины» (Ил. 39)), а также с академией, датированной 2 февраля 1878 года: тот же суровый взгляд, короткая стрижка, тяжёлые брови, нависшие над глазами, рот с опущенными уголками губ, будто он чем-то недоволен, и висящий дряблый подбородок. Неожиданный ракурс, изображающий мужчину в три четверти со спины, создаёт иллюзию того, будто мы подглядываем за этим человеком, будто вот-вот он повернётся к нам. Непроработанная спина и очень быстрыми штрихами намеченные волосы могут свидетельствовать о том, что данный рисунок был нарисован за очень короткое время с натуры. Уже сравнив это полнофигурное изображение и портрет, которые совпадают по характеру изображённого, видно, каким недюжинным талантом обладала Башкирцева – схватывать характер моментально и передавать его во многих рисунках. Другая академия малого формата - на ней изображён мужчина по колени с опущенной головой («Стоящий мужчина» (Ил. 40)). Выражение лица очень задумчивое, глаза прикрыты, рот приоткрыт. Рисунок очень подробно проработан, мелом художница создаёт блики, показывая костяк лица и выявляя форму тела. Лицо мужчины отличается благородством, аристократизмом, некой смазливостью. Обращают на себя внимание мешки под глазами и тяжёлый большой подбородок, а также прямой греческий нос. То же лицо мы видим на рисунке «Мужская голова» 18 апреля (?; подпись с датой стерлись) 1878 года из Русского музея (Ил. 41). У мужчины тот же прямой нос, тяжёлый подбородок, мешки под глазами. В отличие от академии

портретный рисунок выполнен мелом и углём на серой бумаге, что также позволяет сопоставлять эти работы, как созданные с одного человека и в одно и то же время. Мелом подчёркнуты черты лица. Примечательно, что художница, как и в предыдущей работе, не прорабатывает одежду, лишь намечая её штрихами карандаша и мела. Её не волнует декор, ей важен сам человек с его переживаниями. Конечно, портрет более подробен – мы можем рассмотреть нависшие над глазами брови, пухлые губы и устремлённый в задумчивости вдаль взгляд. У мужчины несколько южный тип лица, поэтому можно предположить, что он был итальянцем. Художница передаёт нам образ мечтателя, искателя приключений и повесы, раскрывая характер изображённого и его индивидуальность.

Долгое время художница хотела рисовать портреты, отдавая им большее предпочтение, чем зарисовкам тел с натуры. Её любовь к портретным изображениям проявляется уже в доученический период. Однако тогда это были лишь попытка, некие размышления, теперь же у Башкирцевой за плечами были курсы и учебники по анатомии, многочисленные зарисовки и практики. Её портретные рисунки 1878 года отличаются большой индивидуальностью образов, повышенным вниманием к характеру, акценту на серьёзности и погружённости в себя человека. Возможно, такое внимание к интеллектуальной жизни портретируемых было вызвано характером самой художницы. Как и ранее она уделяет внимание лишь лицам, едва намечая одежду, интерьер отсутствует полностью. До нас дошло три портрета карандашом художницы из Русского музея («Мужская голова» 1878, «Голова старухи-итальянки» 1878 (Ил. 42) и «Мужской портрет» 1878 (Ил. 43)) и 25 портретов из коллекции фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой» 1878 года.

Два портрета из Русского музея схожи с рассмотренным рисунком «Мужская голова». Художница также использует в них мел и уголь, рисуя им на серой бумаге. В «Мужском портрете» изображён молодой юноша лет двадцати с южным типом лица, что говорит о том, что он мог быть

итальянского происхождения. У юноши очень густые черные кудри, подчеркнутые резкими и жесткими штрихами угля, чувственные пухлые губы. Рубашка едва намечена, однако заметно, что она распахнута довольно сильно на груди. Башкирцева запечатлевает юношу в момент порыва; голова его вздёрнута, взгляд мечтательно устремлён вдаль, ощущение, что кудри его развиваются, будто ветер дует ему в лицо. Данный рисунок отличается повышенным психологизмом, как в целом все работы художницы. Примечательна еще одна работа из Русского музея – «Голова старухи-итальянки» с указанной датой – 26 октября 1878 года. Действительно, над датой есть какая-то надпись, но её очень трудно прочитать. Портрет старухи отличается поразительной правдоподобностью, подчеркнута каждая морщинка. Необычный ракурс, будто выхватывающий старуху из привычной ей обстановки, создаёт впечатление пронесшегося мига, что подчеркивает намеченный резкими широкими штрихами угля фон. С поразительной деликатностью и мастерством художница представляет нам эту старуху: она утратила свою былую красоту, но волосы её ещё не поседели, брови сведены к переносице, губы поджаты, морщины вокруг них свидетельствуют, что изображённая не отличалась добрым характером. При подробном осмотре рисунка складывается впечатление, что она нехотя повернулась к зрителю, чтобы только лишь выразить своё недовольство тем, что её отвлекли. Нивелирует эту тяжеловесность образа выпадающая столь непосредственно прядка волос из причёски и огромный чепец, который подчеркнут мелом для создания белизны. Создаётся впечатление, что этим приёмом художница раскрывает сложный характер модели: снаружи она выглядит злой и чопорной, а внутри она светла и открыта для общения. Также интересно название работы, которое может являться подтверждением догадки о национальности двух предыдущих натурщиков; бумага для рисунков использовалась одинаковая, выполнены они в один год и, возможно, в Академию специально приглашали итальянцев в какие-то недели. По всей

видимости, в Академию часто приходили модели разной национальности – это было сделано для развития у учеников чувства пропорций, мимики и т. д. Ещё одним яркими примером этого является портрет женщины среднего возраста с явными испанскими чертами; лёгкие штрихи карандаша придают смуглость коже, также у неё довольно грубые черты лица, густые очень подробно проработанные чёрные волосы, уложенные в затейливую причёску, густые чёрные брови, большие карие глаза, полные большие губы, большой курносый нос и немного торчащие уши («Испанка» (Ил. 44)). Также у портретируемой довольно массивная шея. Характерно, что художница до сих пор изображает одежду в своих работах схематично, но уделяя ей уже больше внимания, подчёркивая мелом белизну платья. Такой фасон напоминает хлопковые платья, которые носили аристократки или дамы среднего класса в конце XIX века. Также в данном рисунке, как и в «Портрете старухи-итальянки» появляется некое подобие фона за шеей натурщицы. Размытый фон, непроработанные детали, повышенный интерес к характеру – черты, присущие новому течению импрессионизм. Характерны ещё три портрета, изображающие дам пожилого возраста: «Потрет пожилой дамы в платке» (1878 год, коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой») (Ил. 45), «Потрет пожилой дамы» (1878 год, коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой») (Ил. 46) и «Дама с ободком» (1878 год, коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой») (Ил. 47). В данных женских рисунках она с поразительной правдивостью изображает все недостатки натурщиц, делая акцент на их внутренней жизни, которая проступает в лицах, облагораживая их. Естественно, что, как бы не была поставлена поза, личная индивидуальность всё равно будет проявляться в изображении. Башкирцева сумела уловить характер и черты каждой натурщицы из приведённых выше рисунков. Она довольно уважительно изобразила их благородную старость, раскрыв глубокие образы.

Портретов пожилых мужчин всего четыре: «Портрет пожилого мужчины» (1878, коллекция фонда Возрождение памяти Марии

Башкирцевой) (Ил. 48), «Потрет лысого пожилого мужчины» (1878, коллекция фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой) (Ил. 49), «Портрет старика» (1878, коллекция фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой) (Ил. 50) и «Потрет пожилого мужчины в шапке» (1878, коллекция фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой) (Ил. 51). Если первых двух мужчин по постановке поз, эмоциональности можно сопоставить с Платоном и Аристотелем с картины Рафаэля «Афинская школа», то пожилой мужчина в шапке напоминает больше покинутого и одинокого Диогена с той же картины, который также погружён в себя, но озабочен проблемами не реального мира, а ирреального. Облачён он в подобие хитона, что также отсылает к временам античности. «Потрет пожилого мужчины в шапке» созвучен по столь минорному настроению с «Портретом старика». Однако есть существенные различия в этих двух рисунках. У мужчины в шапке более удручённый взгляд, а его внешность явно южного итальянского типа. Из-за этого его облачили в другие одежды: итальянские, что отсылает к другой классической эпохе – Ренессансу. Мужчина предстает как гуманист, идеи которого, возможно, не приняли. В данных работах Башкирцева будто невольно играет на контрастах, противопоставляя минорные и мажорные настроения, умственную работу и задумчивость грусти с разочарованностью, а также сравнивает две культуры, две эпохи: греческую и итальянскую, римскую и античность, и Ренессанс. Посредством этого она показывает границы грусти во всех её проявлениях.

В этот год Башкирцева писала не только взрослых, но и детей. До нас дошло четыре детских портрета: «Потрет маленькой девочки» (1878, коллекция фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой) (Ил. 52), «Потрет мальчика» (1878, коллекция фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой) (Ил. 53), «Потрет девочки с шапкой» (1878, коллекция фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой) (Ил. 54) и «Портрет девочки» (1878, коллекция фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой) (Ил. 55).

Довольно интересно будет сопоставить их с портретами пожилых людей. Художница изобразила детские, пухлые, несформировавшиеся лица, наделив их взрослой сосредоточенностью, самосозерцанием, которое можно сравнить с теми же чувствами в «Портрете пожилого мужчины». «Потрет девочки с шапкой» отсылает нас к портрету «Дамы с обручем». Художница изображает девочку лет восьми очень смелой, устремившей свой пронзительный взгляд вперед, будто она открыта новым приключениям, событиям и не боится никаких невзгод судьбы. Лишь детские черты лица и детский костюмчик сглаживают эту сильную взрослую эмоцию и показывают, что перед нами маленькая девочка. Отметим, что первые три рисунка, возможно, изображали детей среднего класса, что ярко продемонстрировано художницей, если вспомнить свободную рубашку мальчика, которая принадлежит явно не ему. Можно предположить, что в этих рисунках наглядно явлен последующий интерес художницы к рабочему и среднему классам, а не аристократии, каковой она сама и являлась. Художница видела все недостатки аристократов изнутри, часто печалилась, что она аристократка и старалась одеваться проще, когда ходила в Академию.

В коллекции фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой также есть 11 рисунков, изображающих молодых людей: семь портретов девушек и четыре портрета юношей. Один из портретов был «визитной карточкой» данной серии. Данный портрет нами был назван «Девушка в платье» (1878 год, коллекция фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой) (Ил. 56). Данное произведение считалось оценщиками ведущим во всех рисунках из-за их предположения, что это автопортрет Башкирцевой. Данное заключение не может рассматриваться всерьёз, так как, если сравнить рассматриваемый рисунок с любой из фотографий Башкирцевой становится ясно, что черты лица абсолютно не совпадают. Зная, какое значение художница уделяла лицу модели, характеру, правдивости изображения, она не могла изобразить себя такой. Скорее всего, на аукционе сделали такой вывод из-за одежды изображённой, но можно вспомнить описание Башкирцевой самой себя, её

характера в «Дневнике»; у художницы было округлое лицо, мягкие вьющиеся волосы, открытое лицо и не по возрасту мудрый взгляд. У девушки же на портрете овальное лицо, она выглядит значительно старше своих лет, так как лицо её осунулось, видны мешки под глазами из-за усталости. Волосы густые и чёрные, уголки губ опущены, глаза скошены влево. Всем своим видом девушка показывает некую напыщенность, неудовольствие. По эмоциям данный портрет похож на «Потрет девочки». Платье дано по пояс и очень подробно проработано; мы буквально осязаем чёрное хлопковое платье и белый накрахмаленный манжет. Скорее всего, художница изобразила кого-то из своих сокурсниц-художниц, кто, может быть, был слишком большого мнения о себе. Башкирцева отличалась довольно насмешливым характером и могла позволить себе такое изображение, очень жестко передав правду, несколько даже исказив её. В любом случае, это однозначно не автопортрет Башкирцевой. Очень наглядно подтверждают мастерство Башкирцевой-портретиста вновь два рисунка: набросок к «Портрету девушки с прической» (1878 год, коллекция фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой) (Ил. 57) и «Потрет девушки с прической» (1878 год, коллекция фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой) (Ил. 58). Набросок к «Портрету девушки с пучком» выполнен мягкими, но в то же время стремительными штрихами, столь естественными для Башкирцевой. Платье едва намечено еле заметными штрихами, чётко нарисован V-образный вырез мелом. У девушки затенена правая часть лица, глаза её широко распахнуты, рот приоткрыт. Она выглядит очень растерянной. С особой любовью художница рисует её мягкие волосы и немного детское лицо. Законченный портрет более проработан и в нём присутствуют различия по сравнению с наброском. Волосы девушки на портрете уложены в замысловатую высокую причёску, они чёрного цвета, очень густые и блестящие, что передано бликами, сделанными с помощью мела. На наброске у девушки простая кичка. В «Потрете девушки с причёской» платье проработано по пояс; это чёрное платье с выделенным



окантовкой V-образным вырезом и рубашкой под платьем. В наброске отсутствует светотень, тени наложены локальным сплошным пятном. В рисунке же художница рельефно обрисовывает каждый нюанс лица, подробно прорисовывает складки и морщинки на лице. Девушка на рисунке выглядит благодаря такой детализации намного старше, чем девушка с наброска. Скорее всего, набросок был выполнен с натуры, а проработанный портрет нарисован на основе этого наброска и по памяти художницы. Стоит отметить, что набросок с натуры выглядит лучше, чем проработанный портрет для Академии. Портрет выглядит очень скованным, условным по сравнению с легким и непосредственным наброском. Лицо девушки с рисунка воспринимается, скорее, как маска, а девушки с наброска как выхваченный миг, она воспринимается живой. Набросок напоминает доученические работы художницы. Судя по блокнотам Башкирцевой 1877 года, она сама больше предпочитала эти свободные, будто сделанные за несколько минут рисунки, раскрывающие ее талант, потенциал и способности, а также лучше схватывающие характер. Даже в работы для Академии Башкирцева пытается привнести элемент неожиданности, мимолетности, придать им характер набросков, что видно по таким работам, как: «Голова старухи-итальянки», «Потрет дамы с обручем» и «Испанка», а также по двум портретам, изображающих молодую девушку и мужчину лет тридцати – «Голова девушки» (1878, коллекция фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой) (Ил. 59) и «Голова мужчины» (1878, коллекция фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой) (Ил. 60), которые отличаются экспрессивными, быстрыми, жесткими штрихами и некой геометричностью и грубостью форм. То, что более свободные рисунки, не подчинённые академическим нормам, выходили у художницы более естественными, и она старалась придавать рисункам вид набросков, незаконченности – характерная особенность, которая будет важна для дальнейшего анализа её творчества.

Особо интересен «Потрет дамы в головном уборе» (1878, коллекция фонда Возрождение Марии Башкирцевой) (Ил. 61). Интересен он тем, что во

многим отличается от рассмотренных ранее рисунков. Художница изображает женщину погрудно, слишком подробно прорабатывая каждую деталь её туалета, что было не свойственно другим портретам. Даже там, где элементы одежды были обозначены, детализация была схематичной. Тут же художница прорабатывает каждый волос в причёске дамы, на головном уборе показана каждая складка, меловые штрихи почти не заметны. Тени на теле показаны очень живописно, трудно сказать, что это уголь, а не тушь, например. Чёрный передник и блузка также показаны с каждой складочкой, отблеском. Рисунок воспринимается гармонично, проработано. Однако художница двумя резкими карандашными линиями перечёркивает рисунок крест-накрест. Можно предположить, что слишком требовательную к себе художницу смутила эта «сглаженность», ненатуральность образа, театральность. Ей не хватало чувства правдивости здесь. В этом рисунке, скорее всего, она пыталась симитировать живописную форму, тренировалась в градациях оттенков и т. д. Но столь идеальная форма, проработанность не отвечала её представлениям о правде. Художница будет развивать этот мотив живописности в рисунке, стараясь сделать его правдивым за счёт непроработанности форм и деталей, что найдет воплощение в самостоятельном периоде.

Таким образом, рассмотренные 28 портретов из коллекций Русского музея и фонда Возрождение памяти Марии Башкирцевой, демонстрируют нам безграничность мастерства Башкирцевой-портретистки. Она с невероятной точностью передаёт мельчайшие подробности характеров, её интересует только человек и его внутренний мир, она не окружает портретируемого мебелью и другим деталями, концентрируя наш взгляд лишь на лице изображённого. Портретная галерея 1878 года включает в себя изображения детей, пожилых и молодых людей. Художница всегда как бы выхватывает портретируемых из их обыденной среды: они злятся, сосредоточены и т. д. Очень редко натурщики обращают свой взгляд на зрителя. Это происходит лишь тогда, когда художница показывает

решительность и смелость человека («Портрет женщины с обручем») или его самовлюблённость («Портрет итальянца»). Если сравнивать портреты разных возрастов или социальных групп, мы увидим различия, сказывающиеся на характере или деталях. Художница всегда пыталась раскрыть характер изображённого человека через малейшую деталь, морщинку («Портрет старухи-итальянки»). Стоит отметить, что никто на полотнах художницы не улыбается, все, даже дети, сосредоточенны и серьёзны. Скорее всего, в этом проявляется характер самой художницы и воплощение её мировоззрения и взгляда на то, каким должен быть человек. Её восхищают античные и ренессансные философы, люди, которые живут работой, люди-энциклопедисты. Что она и выражает в большинстве работ. Но даже когда она изображает человека серьёзным, осознает, что он глуп или самовлюблён – она показывает это через детали, например, волосы и костюм в «Портрете итальянца».

### 2.2.1 Салонные выставки

Художественное творчество Башкирцевой 1878 года представлено не только рисунками. Именно в этом году она начинает заниматься живописью и скульптурой. Весь 1878 год она пишет только натюрморты, что её сильно расстраивает. 30 сентября 1878 года она записывает: «Я в первый раз официально перехожу к краскам. Я должна была сделать несколько натюрмортов; я написала, как вам известно, голубую вазу и два апельсина. И потом мужскую ногу; вот и все. Я обошлась без зарисовки с гипсов; быть может избегну и этих натюрмортов...»<sup>66</sup>. Сохранилось упоминание о первом неофициальном опыте масляной живописи художницы в Академии в записи от 12 мая: «Я сделала свою первую натюрморт: ваза из голубого фарфора с букетом фиалок, а подле маленькая красная, уже несколько потрепанная книга... Таким образом, я приучусь к краскам, если буду рисовать по два-три часа в воскресенье...»<sup>67</sup>. Перечисленные Башкирцевой картины до нас не дошли, но есть два натюрморта, предположительно выполненные в 1878 году: «Цветы» (1878?, Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере) (Ил. 62) и «Пионы» (1878?, Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере) (Ил. 63). Башкирцевой претило написание натюрмортов, ей это казалось пустой тратой времени, она хотела писать людей, а не мёртвую природу. Это одна из причин предполагать, что эти два натюрморта выполнены в 1878 году. Также за то, что они выполнены в 1878 году записи «Дневника» - Башкирцева упоминает о натюрмортах только в 1878 году. Рассматриваемые натюрморты отличаются мастерством выполнения и сильной колористической гаммой, передачей градаций цвета. Оба натюрморта изображены на нейтральном фоне, но они не воспринимаются, как одинаковые. В данные натюрморты Башкирцева привносит свой взгляд, как и в портретах. «Цветы» написаны в горшках, и они как бы ступенчатой

<sup>66</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 372.

<sup>67</sup> Там же.

лесенкой поднимаются вверх по скамейке. Цветы – фиалки и ноготки, но художница создаёт вокруг них такую обстановку, что они воспринимаются как волшебные бутоны из сказочного леса. Её картина отличается сбалансированным колоритом: чтобы плавно перейти от охристых ноготков к нежно-фиолетовым фиалкам, Башкирцева в центре изображает листья, на которых присутствуют и охристые и лиловые оттенки, объединяя противоположные по спектру цвета. Ярко-жёлтый кувшин разбавляет композицию, обращая внимание на себя и тем самым облегчая тяжеловесность композиционного решения, состоящую из массы цветов. «Пионы» отличаются тонкими градациями света. Они стоят в стеклянной вазе, отражающей розовые блики от пионов. Веточка мимозы и упавший на стол пион расставляют акценты в композиции и облегчают её. Источник света из правого угла выделяет пионы, которые смотрелись бы не столь эффектно, если бы Башкирцева использовала нейтральный темный фон как в «Цветах». Таким образом, художница овладевала простейшими навыками живописца в натюрмортах.

В 1879 году Башкирцева продолжает своё обучение. 10 января она записывает в дневнике: «Если живопись не принесёт мне скоро славы, я убью себя, и все тут»<sup>68</sup>. Художница переживает из-за того, что ей не удаётся написать портрет красками. 14 января 1879 года Башкирцева наконец получает медаль за свой рисунок в Академии. Конкурс судили ведущие преподаватели Академии: Лефевр, Буланже и Робер-Флери. И в то же время сразу отмечает: «...Награды не всегда зависят от дарования, способностей лица, получающего их...»<sup>69</sup>. Художница фиксирует слова учителей – мужчины не ценят ни отделку, ни изящество, а ценят чистоту, энергию и чувство правды. Учителя отмечают, что на конкурсе все приняли рисунок за работу мальчика, что в нём присутствуют нервы; это натура. Башкирцева описывает натурщика для рисунка: «Моделью служил мальчик восемнадцати

---

<sup>68</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 386.

<sup>69</sup> Там же. С. 391.

лет, который походит, если забыть форму и цвет, на кошачью голову, сделанную из кастрюли, или на кастрюлю в виде кошачьей головы»<sup>70</sup>. Описываемый рисунок находится в Русском музее и называется «Голова итальянца» (1879, Русский музей, Санкт-Петербург) (Ил. 64). Портрет выполнен на серой бумаге углём и мелом. Художница изобразила юношу в шляпе и пиджаке с рубашкой. Шляпа детально проработана, рубашка чуть обозначена мелом, пиджак показан свободными штрихами угля. Лицо более проработано, нежели в рисунках 1878 года из Русского музея («Мужская голова», «Портрет старухи-итальянки» и «Мужской портрет»). Форма выглядит рельефной, благодаря соотношению растушевок мела и угля, создающих форму. Шея изящна и длинна. Голова и плечи слегка повернуты вправо, густые брови сведены к переносице, взгляд серьёзных глаз устремлён вдаль, губы сомкнуты. Юноша не по годам серьёзен, шляпа - свидетельство того, что он любит путешествовать. Художница писала, что этот рисунок результат работы двенадцати месяцев. Действительно, в нём воплотились все предыдущие искания художницы; внимание к лицу, натуральность формы, передача характера и некая небрежность к деталям, столь свойственная творчеству художницы.

В 1879 году Башкирцева приступила к живописи, оттачивая мастерство, чувство красок. Она писала, что даёт себе ещё один год, за который должна освоить все, что нужно для живописца. 16 февраля она пишет, что её бранили из-за того, что живопись плохо ей дается, она сильно переживает и не понимает, почему так, на её взгляд, медленно идёт дело. В феврале она уезжает из Парижа в Монако, а затем в Ниццу. Там она делает много зарисовок и эскизов. В частности, наброски карнавала в Ницце, куда она ходила в феврале вместе с братом Полем и кузиной Диной, которые позже могли лечь в основу эскизов 1883 года из Русского музея, также изображавших карнавал в этом городе. Предположительно, в 1879 году были

---

<sup>70</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 398.

созданы два эскиза: «Молодая женщина с собакой» (1879-1881?, частная коллекция) (Ил. 65) и «У портного» (1879-1881?, частная коллекция) (Ил. 66).

«Молодая женщина с собакой» - эскиз с женщиной, держащей зонтик, и собакой у ее ног. Фон очень размыт, мазки пастозные и грубые. Едва различаются очертания деревьев, синие мазки у платья женщины, возможно, обозначают воду. У фона много рефлексов, платье же женщины написано одним локальным пятном, собака написана несколькими мазками. В таком свободном решении прослеживается влияние нового течения импрессионизма, но также в работе преобладает чёрный цвет, что является признаком проблемы по выстраиванию колористической составляющей эскиза у художницы. Эскиз «У портного» - живо схваченная сценка обыденной жизни мастерской. На переднем плане портной, на шее которого красный сантиметр, и девушка на коленях, которая, скорее всего, что-то шьет или снимает мерки. Портной внимательно смотрит на девушку. На заднем плане изображена девушка за шитьем. В данном эскизе колористическая гамма обширнее; преобладают красные, синие, жёлтые и чёрные цвета. Художница тренируется в перспективном построении пространства и компоновке фигур. Это не совсем ей удастся, так как пространство не выглядит двумерным. Ширма воспринимается плоскостно, напоминая штору, глубины второго плана, способного вместить фигуру девушки, не создаётся, её фигура чересчур крупна по отношению к фигурам на первом плане. Лишь ступени демонстрируют, что девушка находится вдали от портного и своей коллеги. Однако компоновка фигур у Башкирцевой удалась: диалог портного с подопечной и достигнут минимумом средств. Есть некоторые ошибки в колористическом построении – портной буквально тонет в тени, его чёрный костюм никак не выделяется и воспринимается как кусок чёрной стены, лицо еле различимо из-за преобладания чёрных теней. Художница, по всей видимости, стремилась изобразить его в тени, что не удалось. Портниха на первом плане облачена в голубое платье с синей накидкой, которые отбрасывают голубые рефлексy на её лицо. Из-за того, что художница

довольно часто повторяет эти рефлексy и делает их очень холодными по сравнению с теплым оттенком кожи, кожа девушки получается синюшной. В этом эскизе художница совершенствует чувство колорита и пытается симитировать трёхмерное пространство, но многое ей до сих пор не удаётся. Однако стоит помнить, что это всего лишь эскизы, в которых художница могла позволить себе свободу в колорите и компоновке. Поэтому данные работы могут относиться и к более поздним годам творчества художницы. «У портного» относится к 1881 году, так как известно, что Жюлиан предлагал Башкирцевой написать незамысловатую сценку в этом году – «Примерочная у Дусе».

Следующая работа маслом, которая может быть датирована 1879 годом это «Женщина, играющая в карты» (1879-1881?, Национальный музей изобразительных искусств, Алжир) (Ил. 67). Работу отличают угловатость форм и отдельные мазки, характерные для первых двух работ. Перед нами изображена женщина на стуле, покрытом красной накидкой, держащей перед собой карту. Скорее всего, она могла раскладывать пасьянс. Женщина изображена в профиль в полный рост, на голове у неё лента, завязанная в бант, а облачена она в белый халат с узорами на нейтральном чёрно-коричневом фоне. Несмотря на отдельные быстрые мазки, художница уделила большое внимание одежде. Узоры совпадают и подчиняются каждой складке, фактура ткани дана минимумом средств; на свету она белая, а в тени серебристо-серая. Исходя из такой колористической гаммы цвета ткани, скорее всего, дама облачена в шелковый халат. Лицо освещено искусственным источником света и написано с различными чертами лица, в отличие от первых двух эскизов, где лица либо вообще не проработаны, либо плохо прописаны. В данной работе художница достигла больших успехов – дама гармонично смотрится, ощущение, что она действительно находится в каком-то пространстве, пастозность и отдельность мазков придаёт живости образу и опять отсылает к тенденциям импрессионизма. Единственный



минус полотна – красная накидка с яркими выделяющимися, длинными белыми мазками, которые должны были имитировать свет. Они возвращают в реальность, демонстрируя, что перед зрителем не реальное пространство с реальной женщиной, а всего лишь холст и масло. Такие длинные, выделяющиеся мазки отличают все три рассмотренные работы.

В марте художница возвращается в Париж. Именно в это время она создает эскиз под названием «Автопортрет в полный рост» (1879, музей изобразительных искусств им. Жюль Шере, Ницца) (Ил. 68). Художница ещё в рисунках метко запечатлевала характеры и изредка подсмеивалась над изображенными. Не могла она и не сыграть такой шутки с собой. Как она сама призналась – эскиз был сделан для того, чтобы посмеяться над собой. Художница изображена в некой комнате с нейтральными серым полом и серой стеной. Она стоит с гордо поднятой вверх головой в длинном черном платье с ниспадающим на пол шлейфом. Большой белый воротничок обращает внимание на лицо и добавляет красок образу. Как она пишет 23 февраля 1879 года – это её обычный наряд. Силуэт сложный, изогнутый. Правая рука не изображена, левая сжата в кулак и опущена. Лицо художница прорабатывает эскизно; она импульсивно повернута влево, глаза обращены вперёд, губы плотно сжаты. Художница изображает в этом эскизе все свои недостатки: широкие бедра, зная о том, что в мастерской это обсуждают, она будто специально делает себя излишне высокой, изображает сложную горделивую позу, будто хочет сказать, что она довольна и горда собой, суровое лицо бросает вызов всем трудностям, слухам и преградам. Сама она даёт такое описание: «Я, одетая как Робеспьер, по-революционному, с высоко поднятой головой и таким видом, будто бросаю вызов миру»<sup>71</sup>. Конечно, данный эскиз нельзя воспринимать всерьёз, ведь художница шутила сама над собой и своими грандиозными планами. Стоит отметить, правда, ещё раз мастерство художницы, как портретистки. Она не льстит себе, изображая лицо таким, какое оно и было. Это доказывает портрет кисти Анны Нордгрэн

---

<sup>71</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 401.

(1880, музей изобразительных искусств им. Жюля Шере, Ницца) (Ил. 69), созданный годом позже, который изображает художницу в профиль в чёрном платье с белым воротничком в точности, как на автопортрете самой художницы.

До нас дошли также три портрета 1879 года: «Женский портрет» (1878-1879?, Музей Зиема, Мартиг) (Ил. 70), «Слеза» (1879-1881?, музей изобразительных искусств им. Жюля Шере, Ницца) (Ил. 71) и «Две головы» (этюд) (1879-1882?, музей изобразительных искусств им. Жюля Шере, Ницца) (Ил. 72). «Женский портрет» обычно датируется «около 1878 года», но у нас есть основания полагать, что данное произведение выполнено в 1879 году. Так как в 1878 году художница не упоминает портреты, а лишь пишет про натюрморты. Сразу же приходится задуматься – стоит ли относить «Женский портрет» к 1878 году? Обратимся к изображению и манере письма. Женщина изображена погрудно в полуобороте на нейтральном темно-зеленом фоне. Она облачена в накидку, отороченную мехом, и белую блузку. На голове шляпа с широкими полями и с большим голубым пером слева. Лицо подробно проработано, губы растянуты в улыбке, глаза мечтательно смотрят в сторону. Преобладают белые мазки. Тени довольно резки, так как художница обозначает их локальными пятнами. Форма лица несколько угловата. Тёмные волосы сливаются с чёрной шляпой. Одежда проработана размашистыми отдельными мазками без сильной детализации. Говорить о том, что это работа 1879 года позволяет тёмный, локальный фон, который высветляется ближе к лицу, как в «Автопортрете в полный рост» и резкие размашистые мазки с сильными белыми штрихами и локальными тенями. Данный портрет похож на портреты художника Гюстава Курбе (например, «Портрет испанской леди», Музей изобразительных искусств Филадельфии (Ил. 74)). К 1879 году можно отнести работу «Слеза». На нём изображена голова девушки в профиль с катящейся по правой щеке слезой на нейтральном черном фоне. Воротничок едва обозначен длинными белыми и

голубыми штрихами. Кусок блузки намечен белилами, которые смешались с телесным оттенком. Голова написана широкими пастозными мазками; у девушки прикрыт глаз, нос прямой, слегка закруглённый, губы печально сомкнуты. Однако шея воспринимается непропорционально, так как художница была не удовлетворена первым вариантом шеи и пыталась исправить её с помощью белил, что лишь размыло контуры и размазало вокруг краску. Коричневые волосы также испорчены белилами, так как они размазали краску и создали эффект седины. Башкирцева пыталась создать блеск волос, как на рисунках, но это не получилось. Однако по настроению «Слеза» намного глубже. Перед нами плачущая женщина, женщина с тихой печалью, которая безмолвно плачет. Тёмный колорит добавляет трагизма. Можно предположить, что хоть девушка и не похожа на фотографии и изображения Башкирцевой – это изображение её с её эмоциями. Она могла написать аллегория, ведь именно в 1879 год она переживала за себя и за своё дарование. Последняя работа в этом цикле – этюд «Две головы». На нём изображены две разных головы в профиль и фас. Первая изображает мужчину с залысиной и седой короткой бородой, сощурившим глаза и широко улыбнувшимся. Скорее всего, это стоит воспринимать, как шарж, так как форма несколько гипертрофирована; слишком широкий лоб и слишком приближенный к носу глаза. Второе изображение мужчины в фас также гипертрофировано; у него слишком большой нос и верхняя губа, прикрытая усами. Манера исполнения такая же, как и в двух предыдущих работах; нейтральные тона, широкие, отдельные, пастозные мазки и белые резкие штрихи. Данная работа могла быть создана в 1882 году как эскиз к картине «Карнавал в Ницце».

Других работ художницы 1879 года до нас не дошло, хотя из «Дневника» известно о многих. Например, в мае она начала работу над картиной «Смерть Орфея». 8 ноября она закончила портрет привратницы и отметила, что он очень похож на оригинал. На что ей возразили преподаватели – недурно, но могло быть и лучше. Услышав это, художница

расстраивается, так как признаёт, что рисование давалось ей легче, она осознает, что к краскам надо привыкнуть. Преподаватели критиковали её, видя её потенциал, талант и работоспособность. В этом же году для Башкирцевой сняли её личную мастерскую, где она могла спокойно работать. Особенно важны записи с 12 по 16 мая, так как художница пишет про своих любимых художников и высказывает мнение о современной ей живописи. В Салоне она восхищается картинами Бреслау, Бонна и Бастьен-Лепаж. Последнего она особо отмечает: «Существует Бастьен-Лепаж; другие?.. это знание, привычка, условность, школа; много условности, огромная условность. Ничего правдивого»<sup>72</sup>. Художница выделяет и определяет художников только по степени правдивости. О Салоне же она отзывалась так: «Салон вещь дурная, потому что, видя эту мазню, эту настоящую мазню, которая там находится, начинаешь считать себя чем-то, когда еще ничего не достигнуто»<sup>73</sup>. Тонко воспринимающая малейшие веяния в художественной жизни Франции, Башкирцева не могла не отметить фальшь и наигранность в картинах Салона, которую она старалась избегать в своих работах.

Таким образом, в 1879 году по достоинству оценили рисунок Башкирцевой, за которым стояли многие академии и двенадцать месяцев работы. Именно в этом году она серьезно взялась за живопись, отрабатывая нужные навыки для самостоятельной работы.

Основной задачей художницы в 1878-79 гг. было, конечно, добиться медали за рисунки, научиться всему, что было важно. В 1879 году ей это удалось. «Женский портрет» (1880?, Русский музей, Санкт-Петербург) (Ил. 74) отличается большей свободой и подытоживает все искания художницы в рисунке во время ученического периода. Темным фоном закрашено больше половины листа. Он не воспринимается локальным пятном, так как художница создает его с помощью угля и соуса. Справа он светло-

---

<sup>72</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 314.

<sup>73</sup> Там же. С. 316.

коричневого цвета, а ближе к лицу дамы темно-черный. Художница обозначает платье несколькими импульсивными штрихами угля, белый воротничок проработан мелом и привлекает внимание к лицу. Лицо девушки одухотворено, взгляд ее устремлен в правую сторону, уголки губ приподняты. Волосы выделяются на темном фоне за счет использованного художницей соуса, обретают светло-коричневый цвет и воспринимаются воздушными по сравнению с жестким и практически локальным фоном. Цвет лица также записан соусом, который нивелирует контур, написанный углем. Белые штрихи мела на лице, обозначающие блики, выглядят очень живописно, как на картинах 1879 года длинные белые мазки. В данном рисунке художница добивается максимального живописного эффекта, рисунок скорее выглядит как подмалевок, выполненный красками, чем графическим произведением. Башкирцева свободно создает форму, не делает ее академически сухой и дает волю своей собственной манере, которая найдет наибольшее воплощение в живописных работах этого года. Уже с первого дня 1880 года художница работает в мастерской. 5 января Башкирцева и Жюлиан приходят к выводу, что она еще не готова выставлять свою картину в Салоне. Это расстраивает ее, ведь она работала уже два года и четыре месяца, что, по ее мнению, было недостаточным из-за ее постоянного безделья, что, конечно же, излишне самокритичное заявление со стороны Башкирцевой. Однако покровительствовавший художнице Тони Робер-Флёрри советует ей все же начать работу над картиной для Салона. 10 февраля она представляет два проекта Жюлиану. Вот, что она пишет: «Я представила два проекта, которые он находит хорошими. Я нарисую оба, это займет три дня, и тогда мы выберем. Я недостаточно сильна, чтобы блестяще выполнить портрет мужчины... В этом году я, «изобретательница», придумала следующее: у стола сидит женщина, опершись подбородком на руку, а локтем на стол, и читает книгу; свет падает на ее прекрасные белокурые волосы. Название: «Вопрос о разводе» Дюма». Эта книга только что появилась, но вопрос этот занимает всех. Другое, просто Дина, в белой юбке, сидящая в большом

старинном кресле; руки свободно лежат, сложенные на коленях. Поза очень простая, но такая грациозная, что я поспешила набросать ее раз вечером, когда Дина случайно села так, и я попросила ее позировать. Это немного походит на Рекамье, а чтобы рубашка не была слишком неприлична, я надену цветной кушак. Что меня притягивает в этом втором проекте, - это полная простота и прекрасные места для красок. О! это истинный восторг!»<sup>74</sup>. Второй проект был реализован, что доказывает сохранившаяся фотография картины, которая практически полностью совпадает с описанием Башкирцевой, «Портрет графини Тулуз-Лотрек» (1880, местонахождение неизвестно) (Илл. 75). В данной работе Башкирцева обращается к принципам, выработанным Каролус-Дюраном, который в этот период являлся для нее авторитетом: он покорила Башкирцеву, как ей тогда казалось, правдивостью и изяществом. Действительно, увлеченная натуралистическими идеями, творчеством барбизонцев, Башкирцева не могла не обратить внимания на человека, который провозгласил себя последователем традиций реализма первой половины XIX века. Перед нами предстает Дина, сидящая в большом старинном кресле на фоне стены комнаты. Лишь левая рука расслаблено расположена на коленях, правая же мягко лежит на подлокотнике кресла. Юбка не белого, а темного оттенка, блузка не покрыта кушаком. Скорее всего, художница в процессе создания изменила цветовую гамму и расположение рук. Стоит отметить, что в такой интерпретации портрет Дины становится более похожим на «Портрет мадам Рекамье» кисти Давида. Заметно, что картина создавалась для Салона – Башкирцева довольно подробно изображает интерьер вокруг Дины, что довольно несвойственно – практически всегда портретируемые были изображены на нейтральном фоне. Темный вибрирующий фон отсылает к портретам Каролус-Дюрана, заимствовавшего приемы реалистов и импрессионистов. Голова написана в фас очень подробно, виден огромный

---

<sup>74</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 412.

прогресс по сравнению с работами 1879 года; контуры плавны и округлы, тени ложатся не резкими локальными пятнами, а естественно обволакивают круглое лицо Дины. Ее раскосые глаза смотрят прямо на зрителя, прямой нос закруглен внизу, крылья носа очень широки. Отличающуюся веселым характером Дину, художница не могла не изобразить без улыбки; уголки губ на лице ее кузины чуть-чуть приподняты. Шея также прописана, как и грудь модели. Блузка проработана, на правой руке показан даже короткий манжет, свисающий с рукава. Сравнивая правую руку и левую, а также грудь Дины с нижней частью туловища, становится очевидно, что ее фигура проработана не до конца. Правая рука написана плавными лессировками, однако указательный палец немного увеличен в пропорциях. Контур руки сглажен и закруглен, придавая форме объем. Левая же рука лишь намечена линиями угля, которые проступают через слой краски, пространство внутри контуров закрашено локальными пятнами. По сравнению с объемной правой рукой, левая вышла плоскостной. Кисть совсем не проработана и сливается с юбкой. Юбка намечена контуром угля и написана лишь подмалевком, сквозь который также проступают штрихи угля. Нижняя часть кресла и пола сливаются с юбкой. Из этого следует, что, скорее всего, это лишь недоработанная картина, которую художница показала перед Салоном и бросила работу над ней ради первого проекта. По всей видимости, Тони Робер-Флери выбрал именно «Молодую женщину, читающую «К вопросу о разводе» Дюма» (Ил. 76) для Салона. Начав работу над картиной 7 марта, она уже 19 марта показывает ее Тони Роберу-Флери. Недовольную собой Башкирцеву, Робер-Флери успокаивает, говоря, что вышло красиво и восхитительно, на надо будет просить отсрочки: «Ее можно отослать такой, какова она теперь, но не стоит, вот мое искреннее задушевное убеждение. Просите отсрочки и вы сделаете хорошую вещь»<sup>75</sup>. Показав ей, что недостаток по большей мере из-за нехватки света, что являлась для нее проблемой и в 1879 году («У портного»), он отправил ее работать. Жюлиан был в восторге от картины, говоря, что это

---

<sup>75</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 401.

работа мальчика. Он признал, что работа замечательна по колориту и очаровательна по сюжету. 21 марта ее посетил Сен-Марсо, который сделал замечание по поводу слишком длинной правой руки. Башкирцева сразу же переделала ее, ощущая стыд перед скульптором за свою работу. 22 марта она пишет, что Тони был удивлен, насколько быстро художница выполнила эту работу, подчеркивая, что для первого серьезного и нацеленного применения знаний это совсем недурно. Он правит руку у книги, делая ее светлой, также правит волосы. Все это Башкирцева стирает. Робер-Флери и она признают, что все кроме фона написано грязно, но художник уверен, что данную работу Салон точно примет. Башкирцева сильно переживает, что именно такую манеру потом будут ассоциировать с ее именем. 25 марта она сделала последние штрихи на своей картине и закончила ее, потратив на создание всего восемнадцать дней. «Кончена картина, сделанная черт знает как. Высотой моя картина 1 метр 70 сантиметров вместе с рамой... Мой номер 9091 «Mademoiselle Marie – Constantine Russ»<sup>76</sup>, - пишет художница. 7 апреля работу приняли в Салон. Вот как сама Башкирцева описала картину: «Молодая женщина сидит около плюшевого стола; стол цвета vieux vert, прекрасного оттенка. Она оперлась локтем правой руки и читает книгу, около которой лежит букет фиалок. Белизна книги, оттенок плюща, цветы около голой руки производят хорошее впечатление. Женщина в утреннем светло-голубом шелковом костюме и в косынке из белой кисеи со старинными кружевами. Левая рука упала на колени и едва удерживает разрезной ножик. Стул плюшевый, темно-синий, а вместо фона бархатная драпировка. Фон и стол очень хороши. Голова в три четверти. Волосы восхитительные, белокурые и золотистые, как у Дины, распущены; они обрисовывают форму головы и, полузаплетенные, падают по спине»<sup>77</sup>. Конечно, лучше самой художницы никто не мог и не может описать данную картину, на которой все изображено так, как описано в «Дневнике». Однако от времени фон стал

---

<sup>76</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 432.

<sup>77</sup> Там же. С. 433.



черным, стол едва различим по мутным зеленым оттенкам, букетик фиалок рядом с книгой едва проступает. Для портрета позировала ее кузина Дина, что можно с легкостью доказать, сравнив данный портрет с «Потретом графини Тулуз-Лотрек». Те же прическа, узкие глаза, раздутые крылья носа и пухлые губы с приподнятыми уголками губ. Довольно сосредоточенно она смотрит на белые листы книги, подперев в задумчивости левой рукой голову, из правой ее руки вот-вот выскользнет нож для резки бумаги. Голубое платье с полупрозрачной блузкой поразительно детализированы; виден каждый узор, соответствующий складкам платья, воланы и манжеты рукавов изящно подчеркивают форму рук Дины, на левой руке браслет, который так сильно прописан, что при приближении видно каждое скрепляющее звено. Художница подмечает светоносность шелка, играя с цветом, делая различные вариации синего; от темно-синего в тени до нежно-белого на сильно освещенных участках тела. Башкирцева была недовольна размытым шлейфом платья, который слегка зеленоват, видимо, смешавшись с другой краской, а также прядями волос, которые тоже смешались с фоном и платьем, отдавая зеленовато-голубым оттенком, а также правками учителей, схожести с предшественниками, в частности с Каролус-Дюраном. Жюлиан поначалу подумал, что художница воспользовалась помощью Робера-Флери, но та с присущей стойкостью уверяет читателя на страницах «Дневника», что рисунок исключительно ее (чему нельзя не верить, вспоминая ее ученические рисунки) и правки Флери она все стерла или исправила на свой лад. Вскоре Жюлиан меняет свое мнение и хвалит художницу за это полотно. Даже если бы Башкирцева и воспользовалась помощью Робера-Флери для придания акцентов картине – это не было бы чем-то из ряда вон выходящим, так как она работала в Академии и это была ее дебютная работа. В пример можно привести учеников К. П. Брюллова, которым мастер часто изменял весь рисунок и колорит. Несмотря на все это, какими бы недостатками работа художницы не обладала, она была принята в Салон, пользовалась

популярностью и получала похвалы от критиков (что не удивительно, потому что в это время портреты а la Каролус-Дюран были на пике популярности).

После данного дебюта в 1880 году художница была принята публикой и получала заказы на написание портретов, многие дамы с удовольствием соглашались ей позировать. Сама художница пишет: «Если бы у меня не было картины в Салоне, ученицы никогда бы не имели ко мне доверия и не стали бы позировать»<sup>78</sup>. Спустя девятнадцать дней после того, как картина «К вопросу о разводе» была выставлена в Салоне, американка Алиса Брисбен позирует для Башкирцевой с условием, что портрет будет принадлежать ей. Башкирцевой нравится с ней работать, она находит Брисбен очаровательной. К числу характерных портретов этого года относятся: «Портрет Мадам По» (Ил. 77), «Портрет девочки» (Ил. 78), «Портрет Мадемуазель Коэн» (Ил. 79), «Портрет женщины» (Ил. 80). В данных работах художница оттачивает навыки, экспериментирует с позами, фонами. Она отходит от манеры «а la Каролус-Дюран», пытаясь по-особому поставить каждую модель, делая акцент на лице, выполняя фон и аксессуары свободным, валёрным письмом. Именно в данной серии заказных работ проявляется художественная индивидуальность Башкирцевой, становится понятным, что манера ее письма зависит от ее собственного видения. Не скованная академическими рамками, Башкирцева создает живые, психологически разработанные образы.

Однако ей предстояло еще обучиться создавать многофигурные работы, чему она и посвятила практически год своей жизни. Уже в конце 1880 года Башкирцева пыталась отыскать сюжет для грядущего Салона, заявить о себе как о состоявшемся мастере, закрепить свой успех. Стоит отметить, что несмотря на свое стремление попасть в Салон художница оставляет довольно резкие отзывы о нём в Дневнике: «Салон вещь дурная, потому что, видя эту мазню, которую там находишь, начинаешь считать себя чем-то, когда еще

---

<sup>78</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 501.

ничего не достигнуто»<sup>79</sup>. Характерно, что именно в этот период внимание Башкирцевой привлекает творчество Гюстава Моро. Именно в 1880 году Башкирцева создает эскиз к грядущему Салону 1881 года, по замыслу приближавшего её к символистам. На эскизе изображена обнаженная молодая натурщица, сидящая верхом на стуле. Она курит, глядя на стоящий в углу скелет с трубкой в зубах, на полу валяются одежда, портсигар, букет фиалок (часто используемые цветы в работах художницы). За образец Башкирцева могла взять предыдущую работу 1877 года (Дама с сигаретой, музей Орсе). Замысел очень оригинален и смел для того времени, особенно для женщины, смелая компоновка внутри листа заставляет вспомнить работы Анри Тулуз-Лотрека. Тема “memento mori” отсылает к символистам. Однако наставник художницы Жюлиан опасался скандала после показа «столь непристойной работы» (его Академия была единственной школой, в которой женщины могли писать обнаженную натуру). Жюлиан предлагает ей тему, выгодную для обоих: изобразить процесс обучения женщин в Академии. Данный сюжет сделал бы отличную рекламу для Академии Жюлиана, если бы попал в Салон. Для Башкирцевой это был бы не только шанс продемонстрировать свои навыки, но также и возможность показать своим одноклассницам на что она способна; Жюлиан дал эту тему не только Башкирцевой, но и своей будущей жене испанке Амели Бори-Сорель в надежде увлечь девушек данным соревнованием и продемонстрировать сразу две работы с изображением его Академии. Изначально Башкирцева должна была изобразить трех девушек, практикующихся в зарисовке с натуры, однако художница решила написать пятнадцать фигур. Все девушки изображены вместе во взаимодействии друг с другом: смотрящими в работы соседке, дающими советы, кроме одной справа – она показана со спины, держащей руками лист с набросками, внимательно и напряженно смотрящей на натурщика. Без сомнений, именно эта девушка – сам автор данного произведения. Это угадывается не только по многочисленным сходствам с

---

<sup>79</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 506.

художницей: платье «а-ля Робеспьер» (наиболее яркий пример данного платья в её «Автопортрете» 1879 года (Музей изобразительных искусств, Ницца), причёска, но и по самому способу включения своего автопортрета в работу. Башкирцева часто писала в «Дневнике», что её не понимают в мастерской, у нее нет подруг (показательно, что в отличие от Бори-Сорель, которая изобразила на своей работе Башкирцеву, Башкирцева соперницу не пишет) . Это могло быть одной из причин подобного отдаления от остальных художниц. Ещё одна причина – повышенная работоспособность и сконцентрированность Башкирцевой на любимом деле: она могла по 15 часов работать. Однако наиболее вероятен последний вариант. Именно в этом году художница пишет статью в газету «Ля Ситуайен», где она пытается отстоять права женщин-художниц, которых не принимали в Академию изящных искусств. Данная статья также могла стать одной из множества причин к изображению себя отдельно ото всех; хоть в это время и прогремели имена Эжени Д'Эрикур и Жорж Санд, практически все женщины не стремились отстаивать свои права, а в художественных кругах и вовсе не понимали этого. Именно по этой причине художница и подписывает статьи «Полин Оррель» и, может, поэтому изображает себя в стороне.

Выставив полотно «Мастерская Жюлиана» (Ил. 81), Башкирцева наглядно продемонстрировала Салону, будто сфотографировала (стоит отметить, то художница действительно воспользовалась приёмами фотографии – срезала левую фигуру) процесс работы художниц в мастерской, то, какими женщины могут быть старательными и внимательными, то, что они могут работать наравне с мужчинами. Себя она показывает, как пример женщины-художницы равной мужчине; она полностью сконцентрирована на работе, не отвлекаясь на окружающее (многие исследователи ошибочно полагают, что художница изображена в центре полотна, в голубом платье (хотя лицо девушки не похоже на лицо художницы и известно, что Башкирцева носила преимущественно белые платья и блузку «а-ля

Робеспьер)). Можно найти еще одну такую девушку, чуть отошедшую от других художниц – стоящую по другую сторону от Марии в бежевом жакете – это главная конкурентка Башкирцевой – Луиза Бреслау. Её черты лица на этом портрете совпадают с ними на «Автопортрете» Бреслау (1904, Музей изящных искусств им. Жюль Шере, Ницца) (Ил. 82). Также нашлись прототипы для фигуры и лица натурщика. Помимо данной работы, художница рисует мальчика в 1878 году и лепит его скульптуру (Ил. 83) (1881? (датировка спорная, так как известно, что художница черпала вдохновение для многих типажей из ранних работ, например рисунок 1878 года («Прислонившаяся женщина» (альтернативное название) (1878?, бумага, карандаш, частное собрание, Франция) стал прототипом для известной лишь по зарисовке скульптуры «Прислонившаяся женщина»). Лицо его очень схоже с лицом мальчика в «Мастерской Жюлиана». Таким образом, выполненная работа отличается живо схваченными типажами, индивидуальным изображением каждой девушки, живостью поз, хорошей компоновкой, различными ракурсами, твёрдым рисунком. Однако вот что сама художница пишет о своей работе: «...сколько жесткости в манере, сколько небрежности. Натурщик, стоящий на столе, не удался вовсе. Говорят, полотно выполнено дебютанткой, что ж, в таком случае это простительно»<sup>80</sup>. Критике подвергаются также работы именитых мастеров: «Мадонна с ангелами» Бугеро, «Женщина на фоне павлина» Каролус-Дюрана. В этих полотнах она не оценивает их «прилизанность». То же самое она пишет и по поводу картины «Нищий» своего любимого художника-современника Бастьен-Лепажа: «Полотно старательно прописано, может быть даже слишком. Но достаточно ли этого?...Нужно стремиться к большему...»<sup>81</sup>. Этой фразой Башкирцева показывает полное неприятие обстановки в Салоне, выхолощенности академических работ. Скорее всего, именно поэтому саму художницу не устраивала её работа «В мастерской», в которой

<sup>80</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 508.

<sup>81</sup> Там же. С. 510.

индивидуальная, нервная, скрупулёзная манера художницы исчезает, сменяя ее заимствованным академическим языком. Башкирцева, которая с детства зачитывалась трудами натуралистов, Мопассана, Золя, не могла не почувствовать сухость официального художественного языка. В дальнейшем в своем творчестве Башкирцева все дальше уходит от официальной школы.

Ученический период – важная веха в творчестве художницы. Он демонстрирует навыки, которые приобретала художница для самостоятельной работы, как сформировавшийся живописец. Весь этот период она трудится не покладая сил. 1877 год – переходный от доученического периода к ученическому, когда Башкирцева приспособляется к обучению в Академии. 1878 год – самый плодотворный в данном периоде. До нас дошло около ста с лишним рисунков и две картины, а также одна скульптура. На их примере формируются навыки, познания в анатомии художницы. Даже в полнофигурных рисунках она стремится к большей портретности, передаче характеров. В академиях она показывает свое знание анатомии и усидчивость, повторяя многие фигуры с разных ракурсов. Портреты отличаются живо схваченными индивидуальными качествами, повышенным вниманием к характерам изображенных, их личным качествам. Огромное внимание художница уделяет взгляду, серьезности и сосредоточенности портретируемых, что во многом связано с личностью самой художницы. Каждого человека она старается преподнести достойно и благородно. В рисунках она изображает тела людей разного пола и разных возрастов, лица детские, юные и пожилые, овладев формой изумительно. Она лепит ее как скульптор, используя особую технику рисунка – смешанную, с помощью угля и мела, изредка добавляя сангину или сепию. Стоит отметить, что позы изображаемых она заимствует из классики, довольно часто обращаясь к Микеланджело. К концу 1878 года она пытается имитировать живопись в рисунке, что связано с тем, что она перешла к краскам. Два натюрморта 1878 года свидетельствуют о ее знакомстве и

первичном овладении красками. В этот период она не смогла изображать руки и, поэтому создает гипс кистей рук, для тренировки. Многие ее рисунки в будущем послужили картонам к скульптурам (к таким, как «Навсикая» и «Прислонившаяся женщина»). В 1879 году жюри присуждает медаль ее рисунку, тем самым заканчиваются ее искания в рисунке – ее долгие труды оценены, а мастерство в области графики достигло своего апогея. В этом году она делает упор на живопись, которая ей не совсем удается; она еще не привыкла к краскам. Это расстраивает художницу, но она не унывает. Проявляется своеобразная манера художницы, которая присутствовала и в рисунках; она акцентирует внимание лишь на лицах людей, не изображая подробно одежду, лишь намечая ее. Раздельные мазки очень пастозны и широки. Перспективой ей трудно овладеть, что видно по эскизу «В мастерской». Краски также даются тяжело; колорит часто либо скуп, либо не сочетается с окружающей средой, форма же слишком геометрична. Лучшая сохранившаяся работа этого периода - «Женский портрет» - объединяет в себе искания художницы, ею можно завершить ученический период. Также Башкирцева пишет о своих вкусах в «Дневнике» - ей нравится реалистичность, которая присутствует в работах Бастьен-Лепажа, она даже пишет, что существуют только его работы. К Салону она относится плохо, осознавая наигранность и жеманность представленных там работ.

Таким образом, в данный период, длившийся три года появляется много работ, при рассмотрении которых, становится ясно, что в этот довольно короткий период у художницы быстро формируется достаточный багаж знаний по форме, анатомии, строению тел, колориту, композиции, перспективе, что будет важно для ее последующей работы. Некий академизм работ связан с обучением. Идеальная форма нужна была для осознания сути мастерства, ведь научившись писать как классик, можно экспериментировать в любых направлениях. Становится ясно видно, что ее любимый жанр в живописи – портрет, ей нравится писать людей и их характеры. Несмотря на требования писать, как можно приближенно к классике, в данный период уже

формируется своеобразная манера художницы; внимание на лицах изображенных, исключение излишней детализации, нейтральные тона в полотнах, почти всегда серьезные лица изображенных, свободные, пастозные и широкие мазки, столь не свойственные салонным живописцам. Все это говорит об огромной работе художницы, ее собственному взгляду на художественные процессы Франции и формировании ее собственной манеры и изблюбленных тем. Данные факторы не позволяют говорить о подражательности художницы, так как уже во время учебы она сформировала свою манеру и пошла по своему пути, свойственным ее самостоятельному периоду в творчестве.

Таким образом, Башкирцева сформировала свою эстетическую позицию насчет живописи и хоть она и ценила академическую школу, она понимала, что академизм уже изживает себя. Ей претит сухость и мелочность академистов. Подобная отстранённость от официальной школы утвердилась после поездки в Испанию, знакомством с братьями Бастьен-Лепажами, но по большей мере связана с почти постоянным предчувствием скорой смерти, осознанием потраченного впустую время, неприятием своего постоянного окружения, попытками оставить след в вечности благодаря своему творчеству, в котором она никого не копировала бы, а создавала нечто новое. С 1881 года Башкирцева развивает собственную манеру: уверенную и свободную, с тщательной фиксацией индивидуальности не только модели, но и природы, экспериментирует в попытках найти собственный стиль, все чаще обращаясь к наследию символистов, увлеченно работая над картиной «Жены-мироносицы».



## 2.3 Самостоятельный период

### 2.3.1 Поездка в Испанию

После удачного Салона 1881 года Башкирцева и её семья уезжают в Испанию. В Испании художница посещает музей Прадо, где особенно отмечает произведения Диего Веласкеса, копируя их. Теплый климат и солнце сподвигают художницу писать на пленэре. Яркими примерами этого короткого «испанского» периода в творчестве Башкирцевой являются две работы: «Гренада» (1881, Художественный музей им. В. И. Сурикова, Красноярск) (Ил. 84) и «Приговорённый к смерти» (1881, местонахождение неизвестно) (Ил. 85). «Гренада» демонстрирует подлинную, нескованную академическими условностями манеру Башкирцевой: удлиненные, нервные, прерванные мазки, “alla prima”. Фигура женщины с младенцем на руках имеет второстепенное значение, лишь оживляя пейзаж, таким образом, являясь стаффажем. Художница уверенно передает световоздушную среду, используя технику раздельного мазка. Возрастает её чувство цвета, понимание выразительных возможностей живописи. Именно с этой работы начинается увлечение Башкирцевой пейзажем, до этого не интересовавшим её.

В Гренаде художница восхищается типажам местных людей, посещает местную тюрьму, решая впоследствии в Альгамбре зарисовать голову каторжника: «Приговоренный к смерти» - погрудный портрет мужчины средних лет. На нем тюремные костюм и шапка. Лицо узника изображено в профиль: художница показывает все недостатки: деформированные уши, редкие и косматые волосы, густые брови, орлиный нос, впалые щеки и узкий подбородок. На первый взгляд образ воспринимается печальным: мужчина склонил голову, взгляд его темных глаз устремлен вдаль. Однако, если присмотреться, становится ясно, что отнюдь не раскаяние или печаль выражены на его лице: лоб нахмуренный, взгляд исподлобья, губы плотно сжаты. Он смотрит в никуда, без каких-либо чувств кроме сдержанного гнева.

Об этом могут говорить его руки, которые держат спицы и нитки; каторжник будто успокаивает себя и занимает делом во время позирования. Возможно, показав, как он вяжет, художница хотела изобразить его прошлое: нужны умелые руки, чтоб вязать, может в тюрьму он попал из-за воровства на улицах. Башкирцева очень ярко передала характер осужденного преступника, к нему нет жалости, так как он сам не испытывает душевных угрызений. Стоит отметить, что это единственная работа, где уделено такое внимание рукам, что может свидетельствовать о подражании Веласкесу. На данном произведении знакомство с испанскими типами не заканчивается. Она пишет картину «Восточная красавица» (1881, Музей изобразительных искусств им. Жюлья Шере, Ницца) (Ил. 86). Тип дамы схож с типами восточных натурщиц с академических рисунков 1879 года. Женщина изображена погрудно в трехчетвертном повороте на сизо-синем нейтральном фоне. Работу отличает высокая поэтичность, мягкость исполнения. Фон вибрирующий, импрессионистический, выполненный в технике раздельного мазка. Башкирцева не прописывает блузку, оставляя подмалёвок на обозрение зрителю. «Восточная красавица» открывает целую галерею разнообразных и уверенно написанных женских портретов.

Как отмечалось ранее, художнице претила академическая слащавость, правильность форм. Она везде искала правду, всегда старалась передать не внешнюю красоту портретируемых, а особенности их характера, делая акцент на лице и глазах. Практически все портреты отображали особую свободную манеру исполнения художницы: в этих работах она не делала акцентов на аксессуарах и фоне. С 1881 года, после Испании, таких живых и свободных образов становится больше. Художница совершенствует и закрепляет за собой свойственную ей манеру, вдохновляясь творчеством Диего Веласкеса, чьи работы, в свою очередь, служили вдохновением художникам-реалистам. Не удивительно, что именно в 1881 году Башкирцева проявляет особый интерес к работам Эдуарда Мане, «второго Курбе», отдавая

должное реалистичности исполнения работ. В работах так называемого «испанского цикла» художница однозначно отходит от подражания Каролус-Дюрану, ей это не надо, так как она не собиралась выставлять эти работы в Салоне, а, следовательно, можно было отойти от академических условностей. Каждый образ глубоко индивидуален и лично осмыслен художницей.

По приезде во Францию Башкирцева продолжает идти по пути, найденному в Испании, далекому от академических нравов, развивая собственную, во многом нервную и непоследовательную, манеру. Яркими примерами нового в творчестве художницы являются женские портреты, написанные в 1881 году: «Молодая женщина с букетом сирени» (1881, Русский музей, Санкт-Петербург) (Ил. 87), «Жоржетта» (1881, Музей замка Генриха IV, Нерак) (Ил. 88), «Портрет мадам Коэн» (1881, музей изобразительных искусств им. Жюль Шере, Ницца) (Ил. 89) и «Портрет Александры Пашенко» (1881, Рийксмузеум, Амстердам) (Ил. 90). Данные работы отличаются от портретов ученического периода поэтичностью и живой трактовкой образов. Художница расширяет колористическую гамму; если в ранних работах в основном превалировали локальные цвета, сейчас Башкирцева не боится писать фона в технике раздельного мазка, использовать различные оттенки, варьируя их в работах, тем самым оживляя персонажей. Рефлексы, падающие от фона и одежды на лица, оживляют образы и связывают героев с фоном, показывая взаимодействие с пространством, давая зрителю ощущение реального пространства в картине, чего не доставало работам юношеских лет и ученического периода, где фон и портретируемый существовали отдельно друг от друга («Женский портрет» 1879). Именно в 1881 году, начиная с портрета «Молодая женщина с букетом сирени», Башкирцева, не способная анатомически правильно написать руки, начинает прятать руки портретируемых.

Одним из лучших портретов 1881 года является «Портрет молодой женщины» (1881, Русский музей, Санкт-Петербург) (Ил. 91). Это первая известная работа, в которой Башкирцева изображает открыто улыбающуюся

женщину. По всей видимости, это портрет Ирмы, натурщицы из Академии Жюлиана (так как лицо женщины с данного произведения совпадает с лицом с более поздней работой 1882 года «Парижанка (портрет Ирмы, натурщицы Академии Жюлиана)» (Ил. 92)). О том, что это натурщица, говорит и обстановка комнаты: изображенная опирается на печку, украшенную узорами, сзади нее окно, а за ее спиной стоят мольберты. На портрете художница выделяет лицо натурщицы, закрыв ее тело черной меховой накидкой. Ее голова ложится на правую руку, которая опять написана художницей анатомически неправильно. Перед нами полноватая женщина в очень расслабленной позе с искрящимися задором глазами, несколько плутоватым взглядом и широкой жизнерадостной улыбкой. Все лицо ее буквально источает оптимистический свет. Верх светло-коричневого платья с белым воротничком и светло-голубым бантом оживляет картину, а голубоватое окно еще больше выделяет фигуру Ирмы. Подобные изображения можно встретить у Эдуарда Мане, к примеру, «Нана» (1877, Кунстхалле, Гамбург) (Ил. 93).

Особой живописностью и лиричностью отличаются рисунки 1881 года. При их создании художница либо использует акварель, как в «Женской голове» (1881, Русский музей, Санкт-Петербург) (Ил. 94), создавая образ размылками, либо имитирует в рисунке углем и мелом масло или акварели с размылками, как в «Женской голове» (на рисунке указана точная дата – 2 апреля 1881 года) (1881, Русский музей, Санкт-Петербург) (Ил. 95).

### 2.3.2 Группа “juste milieu”

1881 год оказался результативным для Башкирцевой. Поездка в Испанию расширила горизонты творчества художницы, там она оттачивает свое мастерство, копируя работы Веласкеса, и окончательно формирует свою живописную манеру – более уверенную и свободную, которая проявляется в многочисленных женских образах этого года. Именно в 1881 году она все чаще обращается к людям простого сословия: каторжникам, гризеткам, крестьянкам и т. д. Она обращает свое внимание на творчество Эдуарда Мане и живописцев реалистической школы, отходя от постулатов Лефевра и других учителей академической школы. Опираясь на собственные ощущения и предпочтения, личные качества, Башкирцева все больше отходит от официального искусства, отдавая предпочтение импрессионистической манере. С ранних лет в своих работах она прорабатывала лишь лицо, остальное выполняя в эскизной манере. Данная тенденция будет развиваться и в дальнейшем.

1882 год продолжает и закрепляет искания 1881 года, а также во многом является опорой 1883 году, так как большинство работ, которые причисляются к 1883 году, были начаты и практически доведены до конца в 1882 году. Именно с этого года можно говорить, что художница вступила в зрелый период своего творчества. 1882 год – год развития тенденций, утвердившихся в 1881 году, год экспериментов, отхода от классической школы в сторону реалистического направления, что было обусловлено отчасти знакомством с Бастьен-Лепажем.

В начале года художница переживает творческий подъем, который связан с еще свежими впечатлениями об Испании. 21 января 1882 года происходит знаковое событие: Башкирцева знакомится с Жюлем Бастьен-Лепажем. 30 января их дружба крепнет: Бастьен-Лепаж нанес Башкирцевой визит домой, где оставался около часу, рассматривая ее работы и давая ей дружеские советы. 15 февраля она записывает: «Глаза открываются мало-

помалу; прежде я видела только рисунок и сюжеты для картин; теперь... О! Теперь! Если бы я писала так, как я вижу, у меня был бы талант. Я вижу пейзаж, я вижу и люблю пейзаж, воду, воздух, краски, – краски!»<sup>82</sup>. Скорее всего, именно в этот период подъема Башкирцева пишет картину «Парижанка (портрет Ирмы, натурщицы Академии Жюлиана)» (1882, Музей Пти-Пале, Париж). Портрет продолжает намеченную в портретах 1881 года тенденцию к созданию свободных, уверенных женских образов. Ирма изображена на темном фоне, справа рядом с ней некий орнамент, напоминающий орнамент с «Портрета молодой женщины» из Русского музея. Портрет погрудный. Грудь Ирмы слегка развернута, голова показана в профиль. Такое изображение воспринимается очень динамичным. На голове Ирмы соломенная шляпа с цветами. Глаза ее полуоткрыты, и она улыбается во весь рот. Портрет воспринимается очень солнечным и радостным, несмотря на черный фон, который лишь выделяет Ирму, из-за эмоционального содержания и преобладания в одежде натурщицы светло-коричневого цвета. Стоит отметить, что верх платья в данном произведении полностью совпадает с верхом платья в «Портрете молодой женщины» из Русского музея: тот же крой, светло-коричневый цвет и белый воротничок со светло-голубым бантом. Это еще раз подтверждает то, что на «Портрете молодой женщины» изображена Ирма.

С ранних лет Башкирцева увлекалась творчеством представителей реалистического направления: Золя, Дюма-младший, Мопассан и т.д. Склонность к правдивости была у Башкирцевой с раннего детства, так как она уже в юном возрасте была заинтересована жизнью простого люда, лицами и характерами людей. Беспокойный характер Башкирцевой, особенности ее авторской манеры и видения изначально не предполагали, что ее творчество будет развиваться в академическом русле. У Башкирцевой постоянно появлялись новые замыслы, довольно быстро ей надоедало

---

<sup>82</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 509.

работать над одной и той же темой, обычно она писала работы за 10-20 дней, подробно прорабатывая лишь лицо, остальные детали картины лишь намечая нервными и прерывистыми мазками. Подобная манера и личные качества не способствовали развитию в её творчестве сглаженной академической манеры. Окончательно осознав себя как художника-реалиста благодаря знакомству с Бастьен-Лепажем, Башкирцева, едва выйдя из-под академического крыла, начинает довольно прямо критиковать апологетов академизма. Все чаще она выступает против своего кумира Каролус-Дюрана. Так, в 1882 году появляется рисунок «Вечеринка с Каролус-Дюраном» (1882, Музей изобразительных искусств, Ницца) (Ил. 96). Рисунок выполнен карандашом и мелом – излюбленными материалами Башкирцевой. Рисунок не проработан, выполнен по преимуществу растушёвками, штрихи нервные, прерывистые, некоторые наоборот длинные, выполненные будто на одном дыхании. Рисунок глубоко сатиричен и явно задумывался не для всеобщего обозрения. Башкирцева иронизирует над повадками мастера: Каролус-Дюран к этому времени был самым известным и высокооплачиваемым мастером, что позволяло ему устраивать светские встречи каждый четверг у себя дома, где он играл на гитаре для гостей, шутил и развлекал дам высшего света, тем самым лишний раз привлекая к себе внимание. Она изображает мастера в центре с большим ореолом славы над головой, который является единственным источником света в работе, играющего на гитаре (стоит отметить, что руки опять написаны анатомически неправильно). Вокруг него с мечтательными и влюбленными взглядами собрались дамы в белых, освещенных его нимбом платьях, усиленно тянущихся к художнику. Некоторых дам художница специально рисует с заостренными чертами лица, недовольным, акцентирует внимание на их не юном возрасте, тем самым окарикатуривая персонажей. Башкирцева специально высветляет лишь женщин, оставляя мужчин в тени. Стоит отметить, что все три мужчины изображены скучающими и удрученными, двое из них даже даны

полулежащими. Тем самым Башкирцева высмеивает это мероприятие, представляя его как «пыль в глаза» юным дамам из высшего общества.

В начале 1882 года она задумывает написать для Салона большую картину – сцену из Карнавала в Ницце. 15 мая она планирует поехать в Ниццу, чтоб на открытом воздухе написать задуманную картину. Готовясь к данной работе, Башкирцева создает две силуэтные работы на шёлковой бумаге с общим названием «Карнавальные тени» (1882, Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере, Ницца) (Ил. 97). На них весьма иронично изображены люди разных возрастов и разного телосложения: кто-то чрезмерно толстым, кто-то в нелепой позе или костюме, а кто-то пинает впереди стоящего. Она выполняет много карикатурных зарисовок, экспериментирует, создавая силуэтные работы, запечатлевающие позы актеров, а также создает эскиз, выполненный в свойственной Башкирцевой манере: быстрыми, длинными штрихами с растушёвкой. Художница более смело и умело komponует фигуры по сравнению с 1881 годом, однако замысел очень быстро ей наскучил, так как в нем не было глубокого подтекста, который она стремилась вложить в каждую из работ. Тем более она стремилась создать нечто такое, что до нее никто не писал, отображающее ее личные взгляды и переживания. И именно в этот период она находит такую тему – евангельский сюжет о Святых женах, оплакивающих Христа. Во многом данный сюжет заинтересовал её, так как он отображает отрешенность, страх перед будущим, глубокую скорбь, неприятие реальности. Она бросает заниматься «Карнавалом» и всецело посвящает себя разработке картины на сюжет Святых жен. Такая тема для картины сближает ее с Гюставом Моро и Пюви де Шаванном, которые черпали идеи для работ из библейских и античных историй. Наконец, сюжет, который занимал ее уже долгое время начинает воплощаться в жизнь. 12 июля она пишет, что готовится к картине, которая вызывает много затруднений. Ей надо найти пейзаж, который она представляет: гробница



должна быть высечена в скале. Она задумывает поехать на Восток или в Иерусалим. Собирается найти моделей в настоящих костюмах. Жюлиан не одобряет этого, указывая Башкирцевой, что надо ехать писать картину на месте, чтобы проникнуться местным колоритом и настоящей правдой. Художница рада, что он понял ее замысел. 30 августа она рисует Магдалину. На этом упоминания о «Святых женах» заканчиваются в записях 1882 года<sup>83</sup>.

В 1882 году художница, полная замыслов, не смотря на все, пишет работы, которые она доделывала в 1883 году. 29 мая 1882 года она пишет: «Сегодня утром я видела Жюлиана; он находит, что портрет Дины пастелью очень хорош»<sup>84</sup>. 29 августа она записывает: «Что же я делаю? Маленькую девочку, которая накинула на плечи свою черную юбку и держит открытый зонтик. Я работаю на воздухе, и дождь идет почти каждый день...»<sup>85</sup>. Речь идет о «Портрете Дины» (1883, Музей Орсе, Париж) (Ил. 98) и о «Дождевом зонтике» (1883, Русский музей, Санкт-Петербург) (Ил. 99). В том же году была задумана картина «Жан и Жак» (1883, Библиотека Ньюберри, Чикаго) (Ил. 100). Впервые Башкирцева обращается к столь актуальной для второй половины XIX века теме ребенка. Неслучайно именно в 1882 году происходит обращение к данной теме – это было обусловлено знакомством с Бастьен-Лепажем, в чьем творчестве преобладали образы детей-попашек.

По всей видимости, картина «Дождевой зонтик» была закончена раньше «Жана и Жака», поэтому будет рассмотрена первой. 1883 год – год, когда художница полностью определилась с направлением, по которому стоит двигаться. Она решила полностью посвятить себя и свое творчество остросоциальным проблемам своей эпохи и анализу внутреннего мира героев. Художницу все чаще привлекает жизнь бедняков, особенно детей, лишенных крова, или родителей, которых было столь много в то время на парижских улицах. На полотне «Дождевой зонтик» изображена девочка из

83 См.: Башкирцева М. К. Дневник. С. 512.

84 Башкирцева М. К. Дневник. С. 517.

85 Там же. С. 518.

бедного французского квартала. Девочка изображена по пояс, на плечах у нее старая, поношенная юбка, в которой она скрывает руки, держащие большой, старый, сломанный зонтик. Темные одежды и зонтик выделяют лицо девочки. Ее волосы убраны, выбиваются лишь несколько прядей, которые развеваются на ветру. Лицо ее открытое, по-детски округлое. Щеки немного пухлые. Особо выделяются большие серые глаза под сведенными бровями, смотрящие вдаль. Взгляд ее серых глаз очень пронзителен, не по-детски серьезный, даже немного обвиняющий, вопрошающий, и он будто устремлен прямо на зрителя. Перед нами предстает взрослая девочка, вкусившая все горести жизни. Она стоит перед нами в серый промозглый день, дрожа от холода и ветра, пытаясь согреться, укутавшись в, возможно, единственную ее юбку. Серый холодный фон выделяет ее фигуру еще сильнее, усиливая драматизм картины и одиночество девочки. Фон написан отдельным мазком, что доказывает, что Башкирцева писала работу на пленэре. Стоит отметить, что лицо детально проработано тонкими лессировками, диссонируя с манерой исполнения фона и аксессуаров. Техника отдельного мазка имитирует стену из дождя, внизу легкими штрихами показан оранжевый свет, возможно фонарей. Однако девочка отгорожена от дождя зонтом, ни одна капля не попадает на нее. Это может символизировать ее минутную отстранённость от происходящего, зонт выступает как некий спасательный круг. В этой работе художница выступает как психолог. Посредством сочетания техники, пластики, повышенному вниманию к цветовым соотношениям, форме, Башкирцевой удастся создать лаконичный и в то же время пронзительный образ, сочетающий в себе различные эмоции, чувства и особенности характера: печаль, волю, отрешенность, вдумчивость, одиночество, решительность, изобретательность и многие другие. Башкирцева передает образ бедной покинутой девочки из трущоб очень поэтично, несколько облагораживая ее, показывая, что она способна преодолеть все другие невзгоды. Осмелимся предположить, что данная

работа автобиографична, является символом, отображающим внутренний мир автора. Стоит отметить, что фон во многом схож с фоном работы «Горе» – он также плоскостен и условен, не несет в себе смысловой нагрузки, выделяя центрального персонажа как носителя заложенной в работе информации.

«Жан и Жак» – картина, изображающая таких же детей, как и девочка с «Дождевого зонтика». «Жан и Жак» – изображение двух мальчиков в полный рост где-то на окраине Парижа. Они идут по тротуару рядом со стеной какого-то дома, на котором наклеены полусорванные плакаты. Старший мальчик с листком подорожника в зубах уверенно идет вперед, держа в левой руке потрепанный зонтик, а правой рукой он тянет за собой младшего брата. Лицо старшего из братьев спокойно и сдержанно. Младший брат одет более скромно, он засунул левую руку в карман, остановился и неосознанно, безразлично смотрит прямо на зрителя. Картина отличается очень лаконичным колоритом, переданным сочетанием темно-синего и серого оттенков. Таким образом, минимумом средств Башкирцева очень полно передает бедность окраины Парижа. Фигуры мальчиков в темных одеяниях написаны очень твердо и выделяются на сероватом фоне. Не только техническая сторона картины передана хорошо. Башкирцева сумела уловить характеры мальчиков: старший – более серьезный, ответственный. Несмотря на то, что он довольно непосредственно идет с листком в зубах, его рука крепко держит младшего брата, а шаг уверенно поставлен. Младший – в силу совсем юного возраста более рассеянный, немного ленивый, не хочет идти дальше, останавливаясь посмотреть на происходящее. Несмотря на то, что дети идут одни, Башкирцевой через детали удастся показать непосредственность детского мира, несколько поэтизировав ее, изобразив свободу и естественность детей в позах и жестах, ей удалось изобразить нежность, заботу и любовь братьев. Важно отметить, что в данной работе художница отходит от свойственной ей нервной манеры, тщательно прописывая детали полотна. Такая живописная манера будет свойственна

всем последующим Салонным работам художницы. Подобная манера исполнения связана, по большей части, с желанием понравится публике и жюри, а также в связи с постоянными консультациями с преподавателями Академии.

Интересно, что уже после выставки художница признавалась на страницах «Дневника» 13 июля 1883 года: «Я повторяю Бастьена-Лепажа и это – пагуба. Потому что сравняться с тем, кому подражаешь, невозможно. Великим будет только тот, кто откроет свою индивидуальность... Мальчики все-таки напоминают Бастьена-Лепажа, хотя сюжет взят мной прямо с улицы и это самая заурядная, самая правдивая, самая обыденная сценка. Этот художник вечно составляет предмет моей тревоги»<sup>86</sup>. Стоит отметить, что при сравнении портретов детей Бастьен-Лепажа и Башкирцевой выигрывают работы последней. К примеру, на картине «Слепой нищий» (1880, местонахождение неизвестно) (Ил. 101) изображен мальчик, лет восьми, в рваной одежде, с пыльными ногами. Однако это лишь физическая форма. Эмоциональная сторона картины не проработана. Мальчик умиротворенно спит, на его лице не выражено никаких страданий, данная работа не трогает душу, если бы не название – было бы не ясно, что мальчик слепой. Башкирцева сама в 1883 году замечает, что в творчестве Бастьена-Лепажа есть некоторые пробелы: «Видела Миллье, которого я совершенно не знала. Говорят, что Бастьен-Лепаж лишь слабый его подражатель... Итак, я отнимаю у картин Бастьена наименование шедевров? Почему? Потому что я недовольна его «Любовью в деревне» или просто потому, что у меня не хватает смелости убеждения?»<sup>87</sup>. Все же она приходит к выводу, что Бастьен – оригинален, он всегда остается самим собой. Заимствования у Милле она объясняет так: «Всегда ведь сначала заимствуют у кого-нибудь, но потом личность выдвигается. Впрочем, поэзия, сила, очарование – всегда одни и те

---

<sup>86</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 520.

<sup>87</sup> Там же. С. 521.

же... Вы чувствуете живейшее впечатление, останавливаясь перед Милле, то же самое вы ощущаете перед Бастьеном. Что же из этого следует? Поверхностные люди говорят: подражание. Это неверное; два различных актера, в двух различных пьесах могут одинаково взволновать нас... Сильные – всегда одни и те же»<sup>88</sup>. Она понимает, что Бастьен-Лепаж подражает барбизонцам, но в то же время не осуждает его, так как сама заимствует некоторые приемы у художников этого времени. Однако ее манера более живая, нежели у Бастьена-Лепаж. Она разрабатывает характеры подробнее, ставя во главу угла психологию портретируемых. Манера ее также не чисто реалистическая, что было отмечено и ранее: она оживляет работы, прорабатывая фон и аксессуары в импрессионистической манере.

Пастель «Портрет Дины», за которую Башкирцева получила «почетный отзыв» изображает Дину задумчивой. Вокруг нее сине-голубой фон, образованный широкими штрихами пастели, как и верх платья Дины. Лицо Дины проработано растушевками пастели, Башкирцева полностью раскрывает возможности этой техники. Эта работа отличается бархатистостью и очень нежными оттенками синего и голубого.

Разрабатывая тему эмоций, которая сильно увлекает ее в это время, она создаёт триптих «Три улыбки» (1883, Русский музей, Санкт-Петербург) (Ил. 102, 103, 104) (стоит отметить, что заинтересованность эмоциями проявилась с 1882 года). В триптих вошли изображения младенца восьми месяцев, девочки семи лет и женщины лет двадцати шести (возрасты моделей написаны карандашом на обратной стороне холстов рукой матери художницы), все они широко улыбаются. Младенец и женщина изображены в фас, а девочка в профиль. Это придает живости триптиху, который надо рассматривать, начиная с младенца и заканчивая женщиной. Башкирцева не просто изображает определённую эмоцию, она показывает разные возраста, некоторую эволюцию, становление женщины: от младенца, подростка до зрелой женщины. Художница очень досконально изучила одну эмоцию на

---

<sup>88</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 522.

лицах разных возрастов; младенец улыбается очень искренне, его белые одежды и белый фон подчёркивают его невинность, юная девочка показана в профиль, короткие волосы торчат в разные стороны, они не собраны в причёску, что подчёркивает непосредственность и игривость девочки, лицо показано совсем детским, очень пухлым, его не отличает серьёзность, присущая «Жану и Жаку» или «Дождевому зонтику». На женском портрете изображена натурщица Ирма. Критики долгое время порицали Башкирцеву за выбор столь некрасивой, по их словам, модели. Женщина изображена в черном платье и черной шляпе на нейтральном коричневом фоне чуть осветленным ближе к лицу. Черные одежды подчеркивают зрелость портретируемой. Однако выделяющееся на этом фоне лицо очень открытое и светлое. Широкая улыбка облагораживает его, глаза, сощурившиеся от смеха, очень игривые и лучистые. Мы буквально слышим задорный смех женщины. Миниатюрный букетик сирени, приколотый с правой стороны, оживляет образ и темную цветовую гамму, усиливая ощущение озорства и задора молодой женщины. В целом, данная серия картин не свойственна художнице, так как в силу своих личных предпочтений и качеств, до этого она практически всегда писала своих моделей предельно сосредоточенными и серьёзными. Раскрывая для себя новую эмоцию, Башкирцева справляется с ней, донося до зрителя ощущение радости и веселья. Так как работы были выполнены для себя, манера очень раскованная, несколько эскизная.

Ещё одну работу Башкирцева пишет в городской среде на пленэре подобно «Жану и Жаку» и «Дождевом зонтику». Это портрет ее друга, сербского князя Божидара Карагеоргиевича (1883, Национальный музей Белграда) (Ил. 105). Художница изображает его на балконе, который выходит на оживленную парижскую улицу Алеви. Он дан в раскованной позе, опираясь правой рукой с сигаретой на перила балкона, а левую, спрятав в кармане. Неожиданный ракурс снизу вверх и приближенное профильное изображение князя позволяют вспомнить резкие срезы и ракурсы

импрессионистов. Благодаря такому ракурсу его аристократическая фигура в элегантно-темно-сером костюме воспринимается еще величественней и монументальнее. Особо выделяется голова Карагеоргиевича на светлом небе. Скорее всего, его голова заслонила солнце, так как вокруг головы возникают расходящиеся в разные стороны лучи. Его голова повернута в профиль, отличающийся аристократичностью и правильностью черт. Божидар Карагеоргиевич задумчиво смотрит на уходящие вдаль парижские улицы. Таким образом, возникает интересное построение планов. Фигура князя сильно приближена к нам, мы смотрим на него снизу вверх. Так как князь буквально возвышается над всем в картине, даже над домами, останавливая наш взгляд на его глазах, мы невольно следим за тем, куда направлены его глаза, и сверху вниз смотрим на маленькие дома и улочку, проработанные в технике раздельного мазка. Портрет отличает нежная и разнообразная цветовая гамма. Художница в данном произведении использует систему доимпрессионистической тонально-валерной живописи, которая позволяет более детально представить предмет в световоздушной среде, показать тонкость и глубину колорита. Эта техника была свойственна Эдуарду Мане, с которым и сравнивает Башкирцеву Жюлиан, когда увидел данный портрет. Он отмечает, что в данной картине мастерски передано большое воздушное пространство.

Особой программностью и проникновенностью отличается «Автопортрет с палитрой» (1883, музей изобразительных искусств им. Жюль Шере, Ницца) (Ил. 106). Он сильно отличается от других многочисленных женских портретов с палитрой XIX века. Художница изображена на нейтральном фоне по пояс с палитрой в руке сзади нее арфа. В портрете нет ни сентиментальности, ни любования собой, ни внешней красоты. Башкирцева изображает себя в очень строгой позе, облаченной в свое рабочее черное платье с белым воланом и блузкой, привлекающими внимание к лицу. Лицо ее решительно, глаза устремлены прямо на зрителя. В то же время она немного грустна и растеряна, рот приоткрыт. Не приукрашивая

действительность, она очень правдиво пишет свое бледное лицо, тронутые сединой волосы, которые слегка растрепаны. Прежде всего, Башкирцева требует уважения к себе, как к художнице, уважения к своему кропотливому труду. Немного грустное и растерянное лицо может быть связано с болезнью художницы, или же она могла написать его сразу после Салона 1883 года, когда была очень расстроена «почетным отзывом» лишь за пастель. Освященная светом из окна арфа символизирует увлечение Башкирцевой музыкой. Ракурс в работе интересен, как и в «Портрете князя Божидара Карагеоргиевича»; художница будто наклонилась к нам, взаимодействует со зрителем, ее палитра не помещена в область картины целиком, создается эффект, что палитра выступает за пределы границ картины. Такой неожиданный ракурс и срез опять свидетельствуют об увлечении Башкирцевой импрессионизмом. Можно предположить, что к 1883 году относится еще и «Автопортрет» (1883?, Музей Пти-Пале, Париж) (Ил. 107), выполненный углем. Работа определенно выполнена около 1882 года, так как по манере исполнения совпадает с эскизом «Карнавал в Ницце». Художница изображает себя погрудно в том же рабочем платье. Поза ее более расслаблена, однако лицо выражает те же эмоции, что и на «Автопортрете с палитрой». Справа едва намечены углем либо палитра, либо мольберт. Можно предположить, что данный рисунок являлся одним из эскизов к «Автопортрету с палитрой». В своих собственных портретах художница показывает себя первоклассным психологом, умело донесла до зрителей эмоции, которые овладели ей в этот момент и с помощью минимума деталей, показав главные увлечения в ее жизни.

Пейзаж «Осень» (1883, Русский музей, Санкт-Петербург) (Ил. 108) является примером увлечения художницей сентиментализмом. Башкирцева пытается донести через природу определенные эмоции. Художница работала над данным пейзажем в парке Гранд-Жатт, расположенном в предместье Парижа. В «Осени» гармонично передана уходящая осень. Картина



развивается вглубь, она не разделена на планы, все в ней гармонично и объединено легкой дымкой тумана. Вдоль заброшенной тропинки, сплошь покрытой опавшими листьями, тянутся деревья, которые постепенно утопают в тумане. Они символизируют увядание жизни: первое дерево еще с зелеными листьями, последующие листья постепенно желтеют, их становится все меньше и меньше, пока практически голые деревья не утонут в дымке. Художница показывает быстротечность жизни. Опрокинутая скамейка, которая наполовину завалена листьями, подчеркивает настроение грусти и одиночества. Нежно-серое небо сливается с рекой, просвечивающей сквозь мост вдали. Башкирцева умело сочетает тонкие оттенки зеленовато-желтых и серых тонов, уменьшая яркость палитры ближе к центру картины, что добавляет элегичность и трагичность. Работая на пленэре, она умело запечатлела световоздушную среду, передавая рассеянность света посредством промежуточных тонов.

Две картины из трех 1884 года были задуманы в 1883 году. Речь идет о «Весне» (1884, Русский музей, Санкт-Петербург) (Ил. 109) и о «Митинге» (1884. Музей Орсе, Париж) (Ил. 110). Очевидно, большая часть живописи в картине «Митинг» была выполнена в 1883 году. Робер-Флери посоветовал ей чуть осветлить фон справа, чем она, по всей видимости, и занялась в начале 1884 года. 15 марта 1884 года картину «Митинг» была принята на Салон. О «Митинге» много говорят, подозревают ее даже в злоупотреблении дружбой с видными профессорами, которые, как думали многие, помогли ей написать эту работу. Она надеется получить третью медаль за данную картину, но жюри, не простившее ей приколотый «почетный отзыв» к хвосту собаки, не дает ей награду. На картине изображены шестеро мальчиков разных возрастов что-то оживленно обсуждающих, стоя у потрепанного забора в какой-то из окраин Парижа. Сразу выделяется фигура мальчика на первом плане, повернутого спиной; он самый старший и все остальные тянутся к нему. По всей видимости, он что-то зачитывает вслух, держа бумажку прямо перед глазами. Мальчики слева и справа по бокам тянутся, чтобы заглянуть в

бумажку, немного приподнимаясь. Два мальчика посередине очень отводят заинтересованно взгляд в сторону от происходящего; возможно, там что-то произошло. Самый маленький мальчик на первом плане в центре, сложивший руки за спиной, единственный внимательно вслушивается в речь самого старшего товарища. Поза мальчика напряженная, он очень сильно сжимает пальцы на маленькой пухлой ручке. Художница с большим мастерством изображает разных характеры мальчуганов и их внимательность к происходящему. Всматриваясь, можно осознать, что это всего лишь игра во взрослые собрания, скорее всего, организованная самым старшим мальчиком. Удаляющаяся от происходящего фигура маленькой девочки со спины, может символизировать уже не детскую проблему – проблему феминизма, которой была обеспокоена Башкирцева. Как и во взрослом мире, только мужчины могут обсуждать важные вопросы, а женщины должны оставаться в стороне, так и тут – мальчики что-то обсуждают, а девочка с корзинкой уходит от них, возможно, прогнанная. Как бы там ни было, это пленэрная работа. Эту работу отличает наполненность светом и воздухом. Живо схваченные позы и фигуры мальчиков показаны очень лаконично, как и окружающая обстановка. В колорите преобладают три оттенка: желтый, голубой и темно-синий. Во всей работе чувствуется рука зрелого мастера-реалиста, который уверенно рисует и пишет. Видно, что работа создавалась для Салона – все детали четко прописаны.

Скорее всего, в это же время была создана в 1884 году пастель «Портрет мадам Х (Армандины)» (1884, Музей Орсе, Париж) (Ил. 111), которая очень похожа на пастель 1883 года с Диной. Ее также отличает особая бархатистость и проработанность. Лицо выделяется на темном фоне одежд и отличается серьезностью, подчеркнутой темной монохромной цветовой гаммой.

В 1883 году появляется и замысел картины «Весна». 18 мая Башкирцева записывает: «Я собираюсь писать декоративный экран. Весна.

Женщина, облокотившаяся о дерево и улыбающаяся, закрыла глаза, как в сладком сне. А вокруг мягкий и светлый пейзаж, - нежная зелень, бело-розовые цветы яблонь и персиковых деревьев, свежие ростки повсюду – словом тут должны были соединяться все самые обаятельные краски весны. Никто еще не делал весны с достаточной искренностью и простотой. Весенних пейзажей очень много появлялось и за последнее время, но в них вечно совали каких-то старичков, прачек, чуть что не прокаженных. Нужно, чтоб по лицу этой женщины было видно, что она вся охвачена гармонией этих красок, благоуханием, пением птиц...Нужно, чтобы слышалось журчанье ручья, бегущего у ее ног, – как в Гренаде среди фиалок. Местами должно врываться весеннее солнце. Весна должна давать именно эти поющие тоны, несущиеся прямо в душу. Это какая-то упоительная пляска нежных нот... Вся картина должна быть полна чарующих красок; золотистые пятна солнца вносят жизнь в тот или другой уголок, и выделяют тенистые места, где уже готова зародиться какая-то тайна...»<sup>89</sup>. В 1883 году это был лишь замысел. 23 марта она начинает писать эту картину в старом саду в Севре. 25 марта у нее был готов набросок картины. 5 апреля картина еще не окончена. Стоит отметить, что художнице уже было тяжело работать, так как чахотка прогрессировала, ей становилось с каждым днем все хуже и хуже. 1 июля она записывает: «Опять этот ужасный Севр! Картина почти кончена. Но смертельная тоска мучит меня; ничто не идет у меня на лад»<sup>90</sup>. 4 июля она наконец заканчивает эту работу: «Она здесь, в мастерской, моя севрская картина. Можно назвать ее «Апрель». Это безразлично; только этот «Апрель» кажется мне из рук вон плохим! Фон ярко-зеленый и в то же время какой-то грязноватый. Женщина – совсем не то, что мне хотелось сделать, совсем не то... Это не то чувство, которое я хотела выразить, совсем не то... Три месяца канули в воду!»<sup>91</sup>. Это последняя законченная работа Башкирцевой. На картине изображена молодая девушка, которая сидит под большой цветущей

---

<sup>89</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 345.

<sup>90</sup> Там же. С. 347.

<sup>91</sup> Там же. С. 365.

яблоней рядом с дорожкой, уходящей вдаль. Повсюду цветы, свежая трава. Женщина мечтательно прикрыла глаза. Она сидит, подперев голову левой рукой, локоть которой опирается о колено. Художница сопоставляет молодую даму цветущей яблоне, любуясь ими. Колорит построен на сочетании единых зелено-охристых тонов, меняющимися в зависимости от освещенности. С помощью промежуточных оттенков и тонов художницей передана воздушная среда. Картина создавалась на пленэре, что очень важно. Пастозные мазки на бутонах яблони, цветах, мягкие тени придают лиричное и теплое весеннее настроение картине. Вряд ли можно говорить тут о заимствованиях у Бастьен-Лепаж, так как Башкирцева создавала образ не просто крестьянки – перед нами собирательный образ вечно молодой девушки, взаимодействующей с природой. Она выступает как аллегория Весны в этой картине. Манера не свойственна Башкирцевой, но данная работа создавалась для Салона, поэтому и отличается гладкостью и проработанностью живописи.

Возможно, вспомнить старый замысел «Весны» помогла работа над портретом Клер Карбонэр (1884 (дата установлена из «Дневника»), местонахождение неизвестно) (Ил. 112), которая началась 9 марта 1884 года<sup>92</sup>. Клер позировала ей в шляпе на открытом воздухе. По перерисовке становится ясно, что художница выполнила лишь подробный карандашный набросок. Клер стоит в саду, левой рукой опираясь на стол. Лицо ее живо передано; она слегка улыбается и смотрит добрыми глазами на зрителей. Возможно, она послужила образом для женщины с картины «Весна».

Последняя работа художницы, оставшаяся незаконченной, «Улица» (1884, местонахождение неизвестно) (Ил. 113). 21 июля 1884 года она долго искала уголок для картины. До этого она около месяца восхищалась парижскими улицами, так как планировала написать картину на улице или одном из внешних бульваров. Она выбирает скамью внешнего бульвара, так

---

<sup>92</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 368.

как считает, что в ней куда больше драматизма, чем в скамейке на Елисейских полях. В качестве сюжета выбран один человек, присевший на край скамьи. Она так описывает его: «И какая поэзия в этом одном неудачнике, присевшем на краю скамейки: в нем действительно видишь человека...»<sup>93</sup>. 9 августа она набросала картину красками. После этого она к ней не смогла вернуться. Скорее всего, она опять вернулась к теме человека в городской среде и его одиночества.

Период с 1882 по 1884 годы может быть назван «зрелым». Художница сама выбирает сюжеты и воплощает их мастерски поставленной рукой. Именно в этот период в полной мере проявляется особенность манеры Башкирцевой и ее излюбленные сюжеты. Яркими примерами являются картины с нищими детьми и женщинами-кокотками, которых она изображает не только с правдивостью внешней, но и верными внутренними характеристиками.

---

<sup>93</sup> Башкирцева М. К. Дневник. С. 475.

### 2.3.3 Приближение к символизму

Опираясь на личные ощущения предчувствия скорой смерти (в связи с обострившейся в это время чахоткой), Башкирцева вскоре приходит к символизму, увлекаясь творчеством Гюстава Моро. Одной из законченных символических работ может считаться «Офелия» 1882 года (не сохранилась) (Ил. 114). В данной работе Башкирцева обращается к распространённой в 1880-е гг. в связи с увлечением истерией теме сошедшей с ума женщины (ярким примером является «Офелия» Маделин Лемар). Впервые во французском искусстве образ Офелии наиболее ярко проявляется у Эжена Делакруа. Он переосмысляет Офелию, отрицая сложившуюся в Англии иконографию. Он сенсуализирует Офелию, обнажая её грудь, изображая разгоряченное лицо. Долгое время образ, созданный Делакруа, был забыт. Однако, увлекаясь новыми психиатрическими открытиями, особенно переосмысляя образ женщины, осознавая её страдания в современном мире, художники вновь обращаются к эротизированному образу Офелии, идущему от Делакруа. Распространение данной иконографии связано также с идеями насчёт самоубийства Офелии; выдвигались теории о том, что Офелия покончила с собой из-за неудовлетворенных сексуальных желаний, что было оправдано в связи с распространившимся увлечением сеансами демонстраций истерических припадков<sup>94</sup>. Мария Башкирцева также увлекалась истерическими представлениями и ей была близка тема неудовлетворенного сексуального желания (часто на страницах «Дневника» встречаются её размышления на данную тему). Свою Офелию она изображает также с обнажённой грудью, но со спокойным и умиротворённым лицом. Подобное изображение можно связать со взглядами Башкирцевой, считающей, что смерть – это освобождение.

---

94 См. Thomson R. The Troubled Republic. London, 2004.

Необходимо отметить, что Башкирцева часто использовала повторяющиеся образы и темы в работах (например, тема игры в карты, появляющийся во многих работах букет фиалок и т.д.), опираясь на личные пристрастия и предпочтения. Впрочем, это тема для дальнейших изысканий. Образ «отвернувшейся девочки», встречающийся во многих работах художницы: зарисовка из альбома 1877 года (Художественный музей, Полтава) (Ил. 115), «Лавка в Мон-Доре» («Интерьер лавки в Мон-Доре») (1880, местонахождение неизвестно) (Ил. 116), «Мастерская Жюлиана» (1881, Художественный музей, Днепропетровск), «Оратор» (1880-1882 (?), Русский музей, Санкт-Петербург) (Ил. 117) и «Митинг» (1884, Музей Орсе, Париж). Данный образ ясно прослеживается в работах Башкирцевой по отличительным особенностям: характерный силуэт фигуры, русые волосы, отсутствие взаимодействия с другими персонажами (образ появляется лишь в многофигурных работах). В отличие от работ с образом читающей девушки, которые можно сгруппировать в серию, данные работы в связи с разными сюжетными основами не могут быть объединены, что может свидетельствовать о личных причинах Башкирцевой вписать «отвернувшуюся девочку» в свои работы в определенный промежуток времени, как своеобразный символ, раскрывающий истинный замысел художницы. Также почти на всех рассматриваемых произведениях (кроме зарисовки из альбома 1877 года и «Лавки в Мон-Доре») есть подпись художницы «М. Bashkirtseff», которую она ставила, предполагая экспонировать картины в Салоне, что показывает значимость картин для Башкирцевой.

Впервые этот образ встречается в первом альбоме рисунков Башкирцевой (1877, Художественный музей, Полтава). На зарисовке даны три персонажа: мужчина, опирающийся на спинку стула, на котором с левой стороны сидит женщина, и с правой стороны одинокая девушка, повернутая к зрителю спиной. Девушка смотрит в окно, а мужчина и женщина, склонив головы, смотрят на нее. Скорее всего, образ девушки – это сама Башкирцева

(рисунок выполнен во время путешествия Башкирцевой с семьёй) и пока она не вкладывала смысла в данный образ, создавая бытовую зарисовку для себя. Смысловую окраску рассматриваемый образ приобретает с 1880 года в связи с поисками темы для Салона 1881 года. Уже в данный ученический период Башкирцева отмечает творчество символистов и вынашивает идею полотна «Жены-мироносицы». О грандиозных планах Башкирцевой для Салона 1881 года может свидетельствовать, выполненный художницей эскиз: обнаженная русоволосая натурщица, сидящая на стуле, курит, глядя на скелет с трубкой в зубах в окружении разбросанных по полу одежды, ботинок, портсигара, букета фиалок (прототипом для неисполненной работы, возможно, является рисунок «Дама с сигаретой» (Музей Орсе, Париж)). Задуманная работа соответствовала времени и даже несколько опережала его: Башкирцева изобразила величайший людской страх, размышления молодой и беззаботной девушки о том, что же ждёт её дальше, когда тело начнёт стареть. Работа «В ожидании художника», глубоко отображающая зарождающиеся во Франции идеи, была создана Башкирцевой на основе личных переживаний: потери слуха, мыслей о самоубийстве, и может считаться автобиографичным, демонстрирующим внутренние переживания художницы. Но также подобный замысел отвечал зарождавшимся идеям символистов о теме смерти и влиянии страха смерти на человека (данная тема ярко выражена в произведении швейцарского художника Фердинанда Ходлера «Ночь» (1890, Музей искусств, Берн) (Ил. 118), эпохе *fin de siècle*, окутанной размышлениями о смерти, об очаровании смерти (чего стоит экстравагантное пристрастие Сары Бернар ко сну в гробу), а также отображал двойственность французского *mentalité* этой эпохи: с одной стороны ценившего невинность, семейные ценности, а с другой увлеченного пьянством и развратом. Данная работа отображала тип *l'homme nouveau*, раздираемого открытиями и изобретениями, уставшего от жизни. Но её учитель Родольфо Жюлиан (1839-1907) запретил писать работу на подобную тему, так как это могло слишком



шокировать публику Салона, тем более, если бы узнали, что картина написана женщиной.

К столь смелой для того времени идее художница пришла не сразу, она прорабатывала темы для Салона на протяжении 1880 года, что подтверждает созданная ей во время путешествия работа – «Лавка в Мон-Доре» (1880, местонахождение неизвестно). Полотно бытового жанра, однако желавшая отличиться новыми темами и сюжетами художница попыталась поднять в ней остросоциальную тему. Изображена обыкновенная французская лавочка, в которой теснятся все члены семьи: отец, мать, сын, дочь и бабушка. Достаточно одного взгляда, чтобы понять, кто главный персонаж работы – мальчик. Хотя он и написан ближе к левому краю работы, он выделен ярким неестественным светом, все взоры участников полотна обращены лишь к нему. У мальчика абсолютно ангельское лицо с широко раскрытыми глазами, мать заботливо застегивает ему белую рубашку, бабушка с улыбкой смотрит на него и складывает руки в молитве, отец отвлекся от газеты и, покуривая трубку, с гордостью, полуулыбаясь, смотрит на сына. Лица всех персонажей прописаны, кроме одного. Это девочка. Она изображена в профиль, кажется, что Башкирцева решила не прорабатывать фигуру девочки вовсе - будто у нее не было времени. Однако, скорее всего, это приём для усиления эффекта и расстановки акцентов. Художница специально обезличивает девочку, на которую никто из семьи не обращает внимания: она даже сидит на ящике среди мусора. Она также смотрит на мальчика, но с тенью грусти на лице, в отличие от своих родственников, тем самым демонстрируя семейное безразличие к судьбе девочки, поднимая проблему роли девочки в современных французских семьях под впечатлением от быта французских ремесленников и крестьян. Можно предположить, что данное полотно создавалось как пробное для оттачивания навыков по компоновке фигур. Жюлиан же предложил Башкирцевой для Салона 1881 более либеральный сюжет нежели ее задумки: 15 девушек-художниц пишут мальчика-натурщика. теме для Салона, Жюлиан прорекламирал Академию Жюлиана (картина

являлась некой вывеской Академии, первой позволившей девушкам заниматься художествами), пытаюсь заинтересовать High life. В работе Башкирцева демонстрирует себя, как пример женщины-художницы равной мужчине; она полностью сконцентрирована на работе, не отвлекаясь на окружающее. Таким образом, благодаря включению собственного образа бытовая сцена приобретает множество смыслов. Необходимо отметить, что излюбленным изображением себя у Башкирцевой было со спины, что и отразилось в образе «отвернувшейся девочки». Собственное изображение в картине «Мастерская Жюлиана» может считаться первым осознанным включением образа «отвернувшейся», как фигуру-олицетворение, в свои картины Башкирцевой и первым осознанным переносом на него скрытых идей, заложенных в работу.

С 1881 года Башкирцева развивает собственную манеру: уверенную и свободную, с тщательной фиксацией индивидуальности не только модели, но и природы, экспериментирует в попытках найти собственный стиль, все чаще обращаясь к наследию символистов, увлеченно работая над картиной «Жены-мироносицы».

Кажущаяся неудачной первая многофигурная работа стимулирует Башкирцеву на создание новых полотен, в которых также появляется образ «отвернувшейся девочки».

Следующая работа, отображающая рассматриваемый образ, - рисунок «Оратор». Художница задумывала его, как эскиз к работе для Салона. Башкирцева изображает довольно интересную сцену: на диване сидят девочки, заинтересованно смотрящие, на стоящего перед ними мальчиком, кроме одной девочки, склонившейся над куклой и сидящей на другой стороне дивана. Две девочки на первом плане растерянно и удивленно распахнули рты, одна игриво улыбается, размахивая веером, другая – с капризным и недовольным лицом, немного свысока смотрит на соседку. Башкирцева пишет сцену из жизни любого салона, светского раута. Она изображает

женщин своего века: либо не понимающих, что же происходит в столь бурное время, либо просто ищущих повод пококетничать и показать себя. Особо выделен герой картины, что следует из иронично-подчеркнутого названия «Оратор». Мальчик с гордо поднятой головой и уверенной осанкой с вызовом смотрит на девочек и, по всей видимости, что-то рассказывает. Он олицетворяет большее количество мужчин того времени, почерпнувших какие-то сведения из статей (недаром у его ног валяется газета) и спешащих пояснить или наоборот запутать ничего несведущих в делах политики женщин. Однако это лишь завязка полотна. Наиболее интересный персонаж – та самая отвернувшаяся девочка. Она сидит, согнувшись и грустно повесив голову, смотря на куклу, которая напоминает куклу Наполеона (по головному убору), этот факт убеждает нас во мнении, что речь в данном полотне о политике. Грустная и одинокая девочка является отображением женщины-феминистки, активно участвующей в политических дискурсах и понимающей ход событий. Ей грустно от глупых речей, произносимых мальчиком, она не хочет видеть незаинтересованных лиц девочек. Стоит отметить, что именно в этот период художница все чаще на страницах Дневника пишет о политике и своем неприятии некоторых мнений. Однако нельзя утверждать, что эта девочка – автопортрет Башкирцевой, так как в ее руках, возможно, кукла-Наполеон. Известно, что художница была республиканкой. Возможно, показав куклу в руках девочки, ее грусть, художница пыталась убедить публику, что времена монархии ушли, отображая собственные взгляды и мысли на политическую ситуацию.

Следующей работой, где Башкирцева непосредственно обращается к образу «отвернувшейся девочки», является прославленная картина «Митинг». В этой работе художница обращается к знакомой нам по рисунку «Оратор» теме. Изображены шесть мальчиков, стоящих в круг и внимательно читающих газету. По их мантиям сразу становится понятно, что они учатся в школе. Изображенная местность: старый забор с облупившейся краской и рваными плакатами – окраина Парижа –, дает понять, что это дети из

низкосоциальных семей. Сразу стоит вспомнить, что в 1880-х гг. Жюль Ферри (1832-1893) принял закон о бесплатном образовании, который позволял учиться всем вне зависимости от сословия. Но это не главная тема работы. Мальчики написаны практически в центре, однако благодаря разработанным линейной перспективе и световоздушной среде Башкирцева резко переводит взгляд зрителя вглубь картины, к дорожке, в конце которой идет девочка. Фигура ее срезана, что отсылает к приёмам фотографии. Девочка также облачена в школьную мантию. Художница пользуется теми же приемами, что и в «Ораторе»: ироничное название «Митинг» и очень важный символ – «отвернувшаяся девочка». Башкирцева опять обращает внимание на права женщин, которые не могут участвовать в политических дискурсах и вынуждены покидать их. Таким образом, девочка является символом притеснения женщин, символом женщины, лишенной права голоса.

Наиболее личный, яркий, автобиографичный образ девочки представляет работа «Дождевой зонтик» (1883, Русский музей, Санкт-Петербург), отличающаяся от ряда рассматриваемых работ. Работа написана в 1883 году, в это время у Башкирцевой начало резко ухудшаться здоровье, она слабела, часто ощущала себя покинутой и никем непонятой, чувствуя приближение смерти. Как было отмечено выше, художница всю жизнь знала, что умрет рано и чувствовала себя одинокой. Об этом свидетельствуют также автобиографичные работы: «За книгой» (1880, Художественный музей, Харьков) (Ил. 119) и «Горе» (1882, Областной художественный музей им. Никанора Онацкого, Сумы) (Ил. 120). Картина «Дождевой зонтик» - одна из замыкающих для целой череды тем в творчестве художницы, так как это единственное автобиографичное произведение Башкирцевой, где персонифицированный образ обращен прямо к зрителю. Благодаря смелому срезанному ракурсу, максимальному приближению модели, подчерпнутым из приемов фотографии, художница усиливает эффект вовлеченности, диалога зрителя с данным образом. Через эту девочку художница передает

собственные переживания последних лет жизни. Также условно к рассматриваемому нами образу может быть отнесена одна из последних работ Башкирцевой – «Горе Навсикаи» (1884, Музей Орсе, Париж). Стоит отметить, что данная скульптура появилась благодаря работе над полотном «Жёны-мироносицы». Вопреки всем советам со стороны Жюлиана, мнению общественности о том, что женщинам пристало выбирать сюжеты попроще, она усердно работает над созданием этого полотна, ища образы для него. Подобный интерес к теме из Нового Завета связан с усилившимся религиозным чувством Башкирцевой после поездки в Киев, а также с модой на библейские и мифологические сюжеты в то время (это связано с попытками французского общества найти прибежище от быстрых перемен, связанных с ними развивающихся душевных и физических заболеваний, в лоне церкви). Опираясь на работы Люка-Оливье Мерсона (1846-1920) (Видение, 1872, Музей изобразительных искусств, Лилль (Ил. 121)), но в большей степени на символистов (Гюстав Моро (1826-1898)), она в то же время стремится создать нечто новое, работая над сюжетом до неё никем не написанным. Во многом избранный ей фрагмент библейской драмы схож с ее внутренним состоянием: она стремится передать одиночество матери Христа, опустошенность Марии-Магдалины, невозможность противостоять смерти, глубоко безнадежное при внешнем спокойствии. Образы для Марий она черпает из Античности. Один из прообразов — Ариадна, покинутая Тесеем, такая же одинокая, как Святые жены после смерти Христа, лежащая на скале уткнувшись в правую руку, выражающая весь ужас и отчаяние брошенной женщины. Второй – Навсикая. Дочь Алкиноя из «Одиссеи» Гомера (которая, несмотря на свой статус, как простолюдинка, стирала своими руками одежду, что не могло не привлечь Башкирцеву), которая нашла Одиссея после кораблекрушения, в скором времени покинувшего ее на острове феаков. Как и в случае с работами «Оратор» и «Митинг» название определяет лишь основную идею. Для скульптуры позировала любимая натурщица Башкирцевой – Ирма Перрот, однако художница придает образу

автопортретные черты, о чем может свидетельствовать прическа характерная для Башкирцевой и схожие черты лица. Ещё одна плачущая в одиночестве девушка, которая появляется как одна из Святых жён в «Жёнах-мироносицах» и как непосредственно сама Навсикая в скульптуре. Также, как и в «Дождевом зонтике» Башкирцева через образ Навсикаи демонстрирует личные переживания. В двух последних работах художница выделяет ранее не самоценный образ со своей историей, персонифицируя его, создавая тем самым символ, появившийся в связи с личными переживаниями.

Таким образом, «отвернувшаяся девочка» - часто повторяющийся образ в важных для творческого наследия Марии Башкирцевой работах. Он встречается в многофигурных картинах художницы и не является самоценным в ранних работах (зарисовка из альбома 1877 года, «Лавка в Мон-Доре»). Появляется образ еще на раннем ученическом этапе творчества Башкирцевой, попытка выделить образ видна уже в картине «Лавка в Мон-Доре». Окончательно же самоценным он становится в работе «Мастерская Жюлиана», в которой художница выделяет «отвернувшуюся», создавая фигуру-олицетворение, персонифицируя себя в этом образе. Далее образ встречается в работах «Оратор» и «Митинг», где художница возвращается к изображению маленькой девочки, вкладывая в ее образ личные взгляды и убеждения. Необходимо отметить, что данный образ художница наделяет автопортретными чертами: русый цвет волос, характерная прическа и схожие черты лица (где возможно их проследить), также художница любила изображать себя со спины, что подтверждается работами «Мария Башкирцева, читающая лежа на полу» и «Мастерская Жюлиана», перенося излюбленную позу на рассматриваемый образ, олицетворяя в ней себя. Изучение источников, связанных с Марией Башкирцевой и временем, в котором она жила, помогли понять и подтвердить, что образ, появляющийся в знаковых и нехарактерных работах для по преимуществу портретистки Марии Башкирцевой, являлся поясняющим скрытый смысл произведений и

отображающим личный взгляд Башкирцевой, тем самым являясь некой подписью, индивидуальным символом художницы, отличая ее бытовые работы от современных жанристов (например, Жюль Бастьен-Лепаж (1848-1884)), поэтому, скорее всего, и включался художницей в работы. В связи с ухудшившейся болезнью в 1882-1884 гг., поисками индивидуального стиля Башкирцева обращается к символизму, все чаще пытаясь создать собственные символы, увлекаясь религиозными темами, работая над картиной «Святые жены». Благодаря этому художница выделяет образ «отвернувшейся девочки», делая его самоценным, персонифицируя его, в работах «Дождевой зонтик» и «Навсикая», отображающих личные переживания художницы, являющихся глубоко автобиографичными. В связи с этим, стоит отметить, что зародившийся на ранних этапах творчества Башкирцевой образ к концу ее жизни может продемонстрировать отход художницы от направления, свойственного художникам круга «*juste milieu*» (реалистического академизма) и приближению к символизму.

Завершающей работой символизма в творчестве художницы можно считать «Святые жёны» (1883, Радищевский музей, Саратов) (Ил. 122), над которой она работала на протяжении всего 1883 года, хотя она и планировала написать ее за два года до этой даты. Задуманное полотно не удалось написать, сохранились лишь эскизы. Она тщательно разрабатывает персонажей. Она вылепила фигуру стоящей Марии, которая, по словам художницы, послужила бы и примером для статуи Навсикаи. Мария уронила голову на руки и плачет. Вся ее поза передает глубокое горе. Профессора уговаривали Башкирцеву изобразить побольше драпировок на телах Святых жен. У нее на это свой взгляд. Она уверена, что эти женщины не могут иметь красиво задрапированные одеяния из синего или коричневого кашемира, ведь они следовали за Христом в течение многих месяцев; это были протестантки своего времени, отвергнутые обществом; им было не до мод. В полной мере выражает замысел Башкирцевой эскиз из Радищевского музея в Саратове под названием «Жены-мироносицы (Святые жены)». На картине представлен

пустынный пейзаж со спокойным, красноватым внизу, вечерним небо. Вот-вот солнце скроется и наступит темная тихая ночь. Около пещеры, поросшей растениями, находятся две женщины. С одной стороны, это тихая сцена, в которой дамы что-то созерцают. Однако, если взглядеться, в воздухе повисло напряжение. По стоящей фигуре сразу можно понять, что что-то не так. Мария в бессилии опустила голову на руки, будто испуская надорванный плач, в ее фигуре выражается полное бессилие и то, что для нее Христа больше не существует; она всецело предалась горю. Трудна для понимания поза Марии Магдалины. Она просто сидит, смотря прямо на пещеру. Вглядываясь в фигуру Марии рядом с ней и в фигуру самой Магдалины, мы понимаем, что тут со всей силой выражена целая палитра эмоций и чувств: оцепенение, отчаяние, изнеможение и недоумение. Недоумение выражено именно в прямом взгляде Магдалины на пещеру – она после долгих рыданий, обессиленная, смотрит пустым и ничего не выражающим взглядом туда, где похоронен Христос, как бы вопрошая: «Как такое возможно?». Образ Магдалины Башкирцева списывала с себя, когда плакала. Героини отгорожены от окружающего мира, они полностью погружены в себя, меланхолический пейзаж и две удаляющиеся в вечернем тумане фигуры только подчеркивают отрешенность Марий. Башкирцева считала, что именно эта работа выполнена без заимствований, в ней только ее замысел. В данную работу она вложила все свои чувства и эмоции, отобразив в ней всю себя и свои страхи. Она будто не верит, как Марии, в свою собственную болезнь. Тема одиночества в данной работе достигает своего апогея и имеет лучшее художественное выражение. Остается только сожалеть, что Башкирцева не воплотила в жизнь полноценную картину, так сильно напоминающую по замыслу и исполнению символистов.



### 2.3.4 Скульптура в творчестве Марии Башкирцевой

В академиях 1878 года художница создает рисунки, которые будет использовать в следующий период для создания скульптур («Прислонившаяся девушка» (Ил. 123), «Горе Навсикаи» (Ил. 124)). Стоит отметить, что с 1877 по 1880 гг. художница активно пользуется поддержкой профессоров-академистов, увлекается скульптурным наследием Микеланджело. Также в мае художница начала заниматься скульптурой. Считается, что до нас не дошли скульптуры художницы 1878 года, но, на наш взгляд, скульптура данного года существует и известна и ныне. Это «Кисти рук. Скульптурный этюд. Гипс» (1878, Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере) (Ил. 125). Как говорилось ранее, у художницы были большие проблемы с изображениями рук. Скорее всего, она выполнила слепок чьих-то кистей и потом проработала все не запечатленные элементы (ногти, складки) сама, чтоб практиковаться на них в изображении кистей рук. Однако к данному периоду можно отнести еще одну скульптуру, которая известна только по гравюре: «Прислонившаяся женщина» (1878, местонахождение неизвестно). Об этом позволяет говорить ранее рассматриваемый рисунок «Прислонившаяся девушка» 1878 года. Позы девушек абсолютно идентичны, в скульптуре лишь формы становятся чуть объёмнее, левая нога согнута сильнее и лицо проработано подробно. В рисунке повторена даже драпировка у ног, как и в скульптуре. Прически и там, и там идентичны. Скульптура, как и рисунок, отличается плавностью и мягкостью форм. Скорее всего, рисунок «Прислонившаяся девушка» являлся картоном или эскизом к скульптуре «Прислонившаяся женщина». Однако говорить, что данная скульптура выполнена в 1878 году трудно – еще в 1879 году Башкирцева признавалась, что ей трудно лепить, она никогда не видела, как это делается. Возможно, скульптура выполнена между 1880-1884 годами в самостоятельный период художницы.

Скульптура не занимала лидирующее место в творчестве художницы, однако, именно создавая скульптуру, она оттачивала навыки по анатомии. Если не ранняя смерть художницы, весь вероятно, что она серьёзно занималась бы скульптурой, о чём свидетельствует знаковая для творчества художницы скульптура «Горе Навсикаи».

## Заключение

Подробный анализ вышеперечисленных аспектов помог понять, что творчество М. К. Башкирцевой мало изучено из-за несохранившегося наследия художницы, славы ее «Дневника» и некоторых лакун в ее биографии. Ещё при жизни Башкирцевой были поставлены проблемы, связанные с ее творчеством: «русскости» и таланта. Авторы вскользь упоминали академическую выучку художницы, отмечая, что её творческий путь развивался не в русле академизма. Изучая источники, становится ясно, что творчество Марии Константиновны Башкирцевой относится к французской школе живописи и никак не связано с русским искусством. Ее приятелями были по преимуществу французы, она училась живописи у французских мастеров, которые работали для Салона. Если и говорить о какой-либо «русскости» в ее работах, то лишь из-за ее происхождения и фамилии. Обзор французской живописи подтверждает мнение историографов, Башкирцева училась в Академии Жюлиана у Родольфа Жюлиана и Тони Робер-Флёри. Позже сблизилась с французским реалистом Жюлем Бастьен-Лепажем. Критиками была выведена еще одна проблема – таланта. На протяжении всей истории изучения ее творчества никто объективно не оценил: значимо ли творчество художницы в истории искусства или нет. Русские критики, не аргументируя, пишут о подражании художницы Бастьен-Лепажу, что связано с неприятием ими этой «русской парижанки». Авторы и сейчас просто констатируют факт либо наличия таланта и специфики творчества Башкирцевой, либо пишут о подражательстве учителям-академистам.

Официальное направление переживало короткий подъём в 70-80-х гг., являясь основой для большинства появившихся течений, заимствуя новые приёмы, чтобы продолжать заинтересовывать публику. Большинство академистов, как Каролус-Дюран, использовали импрессионистические и реалистические тенденции, отступая от сглаженной академической манеры,

поэтому можно с уверенностью сказать, что к 80-м гг. XIX века академизм изживал сам себя, впитывая новые тенденции. Стоит отметить, что и представители новых течений за основу брали академические приёмы. Например, художники, затрагивавшие остросоциальную тематику и считавшие себя последователями Курбе (в работе для определения этих художников вводится термин “*juste milieu*”), лишь приспособляли неприглядные темы для салонной публики, исполняя их в свойственной официальным мастерам манере (Бастьен-Лепаж).

Исходя из этого, было необходимо провести обзор и анализ творчества Башкирцевой, с целью выявления мест художественного наследия Башкирцевой в истории мирового искусства и, в частности, в истории основных течений французской живописи второй половины XIX века.

Творчество Башкирцевой развивалось в течение семи лет. К сожалению, ранняя смерть художницы – в 26 лет – не позволяет говорить о полноценном творческом наследии, так как лишь на последние два года ее жизни приходится пик расцвета её таланта. Однако, рассмотрев ее творческое наследие, можно проследить этапы становления художницы, которые напрямую связаны с академическими влияниями: от ученицы до зрелого мастера. Ее творчество легко поделить на условные периоды: юношеские годы (1876-1877 гг.) (до поступления в Академию Жюлиана); «ученический» период (1877-1881 гг.) (от начала обучения в Академии Жюлиана до последнего Салона, где она выставилась как ученица Академии) и «самостоятельный» период (1881-1884 гг.) (отход от академической манеры).

Еще с юношеских лет Башкирцева, стремясь получить академическое образование, выполняла работы в своеобразной быстрой технике, отвечающей ее характеру. Во время учебы Башкирцевой в Академии Жюлиана видны ее специфичная художественная манера, излюбленный жанр (портрет), идейная направленность ее творчества. Основной акцент она делала на рисунке, первые академические работы: «Портрет Дины» и «В

мастерской» выполнены по классическим канонам и опираются во многом на работы Каролус-Дюрана, который являлся авторитетом для художницы. Обучение в Академии дало ей крепкую базу, выверенный рисунок, чувство красок и известность благодаря продвижению учителями Башкирцевой в Салоне. Однако уже в 1880 году она начинает отказываться от помощи преподавателей, увлеченная республиканскими идеями, бытом и внутренним миром простых людей, и реалистическим направлением в литературе, и все чаще обращает внимание на работы реалиста Бастьен-Лепаж (который также не уходил из лона академической выучки).

Начиная с 1881 года, она развивает свою манеру в целой серии мощных и уверенно созданных произведений. Этому способствует её поездка в Испанию, во время которой она начинает писать на пленэре в уверенной, несколько эскизной манере, соответствующей её темпераменту, а также знакомится с наследием Веласкеса, творчество которого являлось основным источником вдохновения для реалистов того времени. По приезду во Францию художница, развиваясь в официальном русле художественной жизни Франции, выставляясь в Салонах, формирует свою собственную манеру, отличную от официальной. Этому способствует её знакомство с Бастьен-Лепажем и увлеченность Эдуардом Мане. Ей претит сухость и гладкость академической формы, бесстрастно-точное воспроизведение натуры, слащавая красивость произведений, мелочность техники. После Испании она пытается создать нечто свое, экспериментируя с техникой, обращаясь к импрессионизму, создавая работы в новых жанрах (пейзаж). Излюбленным жанром Башкирцевой был портрет. В нем она стремилась максимально правдиво передать индивидуальность модели и ее характер. Больше всего художницу волновала душа и качества изображенного человека. Она не идеализирует образы, внешняя красота никак не интересует Башкирцеву, главное – передать правду. В связи с этим она всегда во всех полотнах делает акцент на лица и глаза, помещая моделей на нейтральном фоне, не уделяя внимания аксессуарам и одежде, прорабатывая эти детали в

технике отдельного мазка, очень уверенно и свободно. Таким образом, манеру художницы отличает сочетание классической выучки с импрессионистическими тенденциями. Практически все модели Башкирцевой простые люди – гризетки, кокотки, нищие и т. д. Практически всегда она изображает своих моделей очень серьезными и вдумчивыми, что связано с личным восприятием художницы. Идейная составляющая ее работ – донести до зрителя настроение, горечь или радость, изображенного. Стоит отметить, что в скульптурных работах она часто использовала ранние разработки академического периода, приспособивая их под академические приемы, отображая настроение персонажа (Навсикая, 1884). В конце жизни она мастерски доносит те или иные чувства и настроения в пейзажах «Осень», минорного настроения, и «Весна», мажорного настроения.

В 1883-1884 гг., разочаровавшись во многом в реалистическом направлении 70-80-х гг. и увлекшись работами Гюстава Моро, она все чаще углубляется в символизм, что связано также с личными качествами и взглядами художницы. Все чаще нивелируется фон, выделяется человек как символ, акцентируется внимание на его внутреннем состоянии, которое передается через мельчайшие нюансы в работе. Башкирцева пытается преподнести через образы саму себя, попытаться раскрыть душу через свои произведения, как она это делала в «Дневнике». Все чаще в работах, даже предназначенных для Салона, появляются скрытые символы, иронизирующие над зрителем, либо отображающие личные взгляды художницы, как, например, уходящая девочка в картине «Митинг» 1884 года (и вообще все работы с отвернувшимися девочками). Включая данную фигуру в работу, художница создает образ-олицетворение, персонифицируя в нём себя. Однако полностью освободиться от академического влияния художница не сумела; даже начав самостоятельную творческую деятельность, она консультировалась с преподавателями Академии особенно перед Салоном.

Своеобразие творчества Башкирцевой – в искренности, правдивости, в простоте и лаконичности мотивов, в выразительности собственных образов без каких-либо пояснений и дополнений. Это отличает ее от мастеров официальной школы, таких как ее друг и наставник Бастьен-Лепаж. Стоит отметить, что с картинами Бастьена-Лепажа сравнивали только работы Башкирцевой для Салона. В работах для Салона она всегда несколько отступала от свойственной ей немного импрессионистичной манере в пользу разработанности и классичности. Ее салонные работы, как «Митинг», отличаются особой гладкостью живописи. Однако их нельзя сравнивать с работами Бастьен-Лепажа. Он также писал нищих детей, но не передавал их горе или печаль, изображая только внешнюю форму. Башкирцева же переосмысляла эти сюжеты, показывая через них одиночество, печаль, отстраненность, как в «Дождевом зонтике», или заботу, безразличие, как в «Жане и Жаке». Произведения Бастьен-Лепажа и Башкирцевой схожи только сюжетами и манерой исполнения, как в «Весне». Однако картины Башкирцевой сразу можно отличить благодаря выразительности характеров, повышенному вниманию к лицам изображенных, все свои работы она выполняла на открытом воздухе, поэтому их отличает внимание к свету и цвету. В отличие от Бастьен-Лепажа она не стремилась показать слащавые образы бедняков, предающихся грёзам в лохмотьях, она всегда старалась заставить зрителя сочувствовать и переживать.

Основной темой в творчестве художницы было одиночество, которое проходит красной нитью сквозь все ее работы. Это связано с душевным одиночеством Башкирцевой, ее тяжелой болезнью и предчувствием смерти. Она сама сопереживает обездоленным и покинутым людям и будто хочет, чтобы и зритель понял эту боль и одиночество. Одной из основных работ, связанных с душевным одиночеством (помимо впервые рассмотренной автором, недавно найденной работы «Офелия»), является эскиз «Святые жены», который, как и все работы художницы, отличается лаконичностью и простотой сюжета в сочетании с сильными психологизмом и трагизмом. По

манере данная работа отличается от остальных работ художницы, так как в этом произведении она кардинально отходит от свойственных ей приемов: нивелирует фон, делая его как бы декорацией, плоскостно выполняет фигуры, прописывая их локальными цветами, полностью высвобождаясь от академических приемов, создавая ощущение, что полотно выполнено в технике «alla prima» (хотя известно, что замысел картины художница вынашивала в течение двух лет). Эту работу можно отнести к символизму, так как в ней все составляющие сливались в один символ – потерянности, оторванности от жизни. Здесь Башкирцева высвобождается от академических условностей, опережая время на несколько десятилетий и предвещая постимпрессионистические движения.

Несмотря на это, стоит отметить, что академическая выучка играла большую роль в творчестве художницы, так как она заимствовала типажи и героев именно с ученических академий. Рисунок был основным в создании работ. Для официальных выставок художница всегда старалась сглаживать индивидуальную манеру, придавать ей академический лоск. В целом, художница во многом была схожа по манере с академическими живописцами, которые также заимствовали новые приемы для создания работ, а также схожа с представителями символизма и импрессионизма в основе творческого метода которых лежала академическая выучка. Главной ценностью творчества художницы является узнаваемость образов и манеры, которые сформировались благодаря личности художницы. К сожалению, из-за ранней смерти Башкирцевой трудно говорить о ее становлении как самобытного мастера, так как ее жизнь прервалась именно в период подъема, период, когда должна была полностью сформироваться манера художницы. Трудно оценить, в каком русле развивалось творчество художницы, однако очевидно, что точно не в академическом, так как, начиная с 1881 года, Башкирцева активно пыталась отойти от официального направления. Учитывая особенности характера художницы, её попытки на основе своей



личности разработать универсальные символы, можно предположить, что в дальнейшем её творчество развивалось бы в русле символизма, синтезируя в себе импрессионистические приемы, которые проявлялись в работах художницы еще в 70-е гг. в связи с особенностями творческого процесса.

## Список литературы

1. Асеева Н. Творчество Марии Башкирцевой в контексте демократических тенденций искусства последней трети XIX века // Материалы международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2010. С. 70-73.
2. Андреевский С. А. Книга смерти. М., 2005.
3. Антокольский М. М. Письма. М., 1905.
4. Бальзак О. де. Собрание сочинений. Т. 19. М., 1960.
5. Барб М. Рисунки Марии Башкирцевой в Парижских музеях // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2014. С. 14-25.
6. Баршинова О. Мария Башкирцева и украинская школа живописи во второй половине XIX столетия // Материалы международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2010. С. 107-110.
7. Башкирцева М. К. Дневник. М., 1893.
8. Башкирцева М. К. Дневник. М., 2014.
9. Брюсов В. Я. Дневник. М., 1925.
10. Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. М., 1896.
11. Бочарова С. Ранние рисунки Марии Башкирцевой из коллекции Полтавского художественного музея. // Материалы первой международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2010.
12. Всемирная иллюстрация. №774. СПб, 1883.
13. Гаккебуш М. М. Нерон и Башкирцева. М., 1898.
14. Герро Ф. Кратико-биографический очерк жизни М. К. Башкирцевой. М., 1905.
15. Гросс В. Мария Башкирцева // Красная панорама. Л., 1929. №43. С. 15.

16. Денисенко О. Творческие судьбы женщин-художниц – Марии Башкирцевой и Зинаиды Серебряковой // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2014. С. 239-243.
17. Дужа А. Картина Марии Башкирцевой «Горе». К вопросу автобиографичности произведения // Материалы международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2010. С. 125-127.
18. Ильина Т. В. История искусств. Отечественное искусство. М., 2000.
19. Дьяков Л. Мария Башкирцева // Искусство. №3. Л., 1987. С. 48-53.
20. Калитина Н. Н. «Эпоха реализма» во французской живописи XIX века. Л., 1964.
21. Калитина Н. Н. Французский портрет XIX века. Л., 1984.
22. Каюэ Альберик. Муся, или Жизнь и смерть Марии Башкирцевой. М., 2013.
23. Костеневич А. Г. Французское искусство XIX — начала XX вв. в Эрмитаже. Л., 1984.
24. Костеневич А. Г. Ренуар: композиции с лестницей. СПб, 2009.
25. Лясковская О. А. Художница Мария Башкирцева // Искусство. №2. Л., 1961. С. 58-64.
26. Моженок-Нинэн Т. «Белая дама» Бель Эпок. Миф Марии Башкирцевой во французской беллетристике XX-го века // Материалы международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2010. С. 139-143.
27. Моженок-Нинэн Т. Муза Серебряного века. Миф Марии Башкирцевой в русской культуре рубежа веков // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2014. С. 143-149.
28. Мопассан Г. де. Полное собрание сочинений. М., 1958.

29. Недогарко О. Атрибуция некоторых картин Марии Башкирцевой // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2014. С. 247-251.
30. Нестерова Е. В. Творчество М. К. Башкирцевой в восприятии современников // Проблемы развития русского искусства. Вып. 12. Л., 1980. С. 35-42.
31. Нестерова Е. В. Русско-французские художественные связи второй половины XIX века. Л., 1981.
32. Нестерова Е. В. Русская судьба художницы Марии Башкирцевой // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2014. С. 34-40.
33. Никольский В. А., Новицкий А. П. История русского искусства. М., 2008.
34. Новое время. №2622. СПб, 18 июня, 1883.
35. Перрюшо А. Эдуард Мане. М., 1976.
36. ОР ГРМ. Ф. ГРМ (1). Оп. 1. Ед. хр. 182. Л. 158 об., 159.
37. ОР ГРМ. Ф. ГРМ (1). Оп. 6. Ед. хр. 652. Л. 1, 1 об.
38. ОР ГРМ, фонд №145, ед. хр. №765, л. 12.
39. ОР. ГТГ. 54\470. Л. 1 об.
40. ОР НРБ. Ф. 82. Ед. хр. 5. Л. 18 об.
41. Раздольская В. И. Искусство Франции второй половины XIX века. Л., 1984.
42. Репин И. Е. Художественное наследство. Т. I. М., 1948.
43. Репин И. Е. Далекое близкое. Л., 1986.
44. Сомов К. А. Письма, дневники, воспоминания современников. М., 1976.
45. Стронг Ч. У. Образ Марии в рисунке, живописи, фотографии и скульптуре // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2014. С. 94-98.
46. Художественный журнал. № 2. СПб, 1885. С. 135-136.
47. Цветаева М. И. Вечерний альбом. М., 1910.

48. Цветаева М. И. Незданные письма. Париж, 1972.
49. Цветаева А. И. Воспоминания. М., 1974.
50. ЦГИА, ф. 789, оп. 10, ед. хр. 174, л. 127.
51. Чистякова И. А. Произведения М. К. Башкирцевой из собрания Государственного Русского музея // Материалы международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2010. С. 94-97.
52. Чистякова И. А. Человек и природа в творчестве Марии Башкирцевой // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2014. С. 157-163.
53. Швец Т. Д. Мария Башкирцева: Избранница судьбы. М., 2008.
54. Швец Т. Д. Архивные находки // Материалы первой международной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2010. С. 6-8.
55. Швец Т. Д. Картина «К вопросу о разводе» - начало творческого пути художницы Марии Башкирцевой // Материалы второй международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения Марии Башкирцевой. М., 2014. С. 46-52.
56. Каталог собрания ГТГ. Скульптура XVIII-XIX веков. М., 2000.
57. Alpatov M. L'Art russe vu par la critique française // Cahiers du Monde russe et soviétique. Vol. 1, No. 2. Paris, 1960. P. 285-306.
58. Bashkirtseff M. Le Journal. Paris, 1887.
59. Bashkirtseff M. The journal: I am the most interesting book of all. New-York, 2012.
60. Bartoli D. William Bouguereau // The Art Renewal Center. New York, 2010. P. 55-70.
61. Besson G. La peinture française au XIXe siècle. Paris, 1934.
62. Carolus-Durant // American Art News. Vol. 15, No. 20. New-York, Feb. 24, 1917. P. 4

63. Copee F. Catalogue des oeuvres de Mlle Bashkirtseff pour l'exposition 1885. Paris, 1885.
64. Duret-Robert F. Bouguereau // *Connaissance des arts*. No. 384. Paris, Fevrier, 1984. P. 64-71.
65. Fehrer C. Women at the Académie Julian in Paris // *The Burlington Magazine*. Vol. 136, No. 1100, November, 1994. P. 752-757.
66. Hamel M. Les Ecoles etrangeres // *Gazette des Beaux-Arts*. V.II. Paris, 1889. P. 380.
67. Harding J. Painters of l'art pompier: French Academic art in the Nineteenth Century. New-York, 1979.
68. House J. Pompier politics: Bouguereau's art // *Art in America*. No. 9. New-York, October, 1984. P. 140-145.
69. House J. Orsay Observed // *The Burlington Magazine*. Vol. 129, No. 1007. London, February, 1987. P. 67-73.
70. *Journal des Artistes*. Paris, 4 juillet, 1884.
71. Kahr M. M. Women as Artists and «Women's Art» // *Woman's Art Journal*. Vol. 3, No. 2. London, Autumn, 1982 - Winter, 1983. P. 28-31.
72. Karageorgevitch B. Legend and Marie Bashkirtseff. // *Fortnightly Review*, №74. London, July-December 1903, P. 647-653.
73. *L'Art*. V. II. Paris, 1890.
74. *Rapillon*. Paris, 1883.
75. Rosslyn W., Tossy A. *Women in Nineteenth-Century Russia*. London, 2012.
76. Sparrow W. S. *Women painters of the World, from the time of Catherina Vigri to Rosa Bonheur*. New-York, 1905. P. 56.
77. Thuillier J. Peut-on parler d'une peinture «pompiere»? // *Presses Universitaires de France*. Paris, février, 1984. P. 9-64.
78. Zimmerman E. The Mirror of Marie Bashkirtseff: Reflections about the Education of Women Art Students in the Nineteenth Century // *Studies in Art Education*. Vol. 30, No. 3. New-York, Spring, 1989. P. 164-175.

79. Thomson R. *The Troubled Republic*. London, 2004.

## Список иллюстраций

Ил. 1. Мария Башкирцева. Фотография из ателье И. Хмелевского, Полтава. Литературный музей ИРЛИ «Пушкинский дом», Санкт-Петербург.

Ил. 2. М. К. Башкирцева. Ранняя акварель. Акварель, бумага.

Ил. 3. М. К. Башкирцева. Потрет мадемуазель Катарин Колинъон. 1876 (?). Холст, масло.

Ил. 4. М. К. Башкирцева. Портрет Поля. 1876. Холст, масло. 65 x 56. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.

Ил. 5 М. К. Башкирцева. Партия в карты (Вечер в Гавронцах). 1877 (?). Фотобумага, карандаш. 14, 8 x 21. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.

Ил. 6. М. К. Башкирцева. Мария Башкирцева, читающая лёжа на полу. 1877 (?). Полотно, угольный карандаш. 18, 8 x 19. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.

Ил. 7. М. К. Башкирцева. Девушка за чтением. 1876-1877 (?). Бумага, карандаш графитный. 20, 9 x 13, 1. Государственный Русский Музей. Санкт-Петербург.

Ил. 8. М. К. Башкирцева. Интимность (Спящая женщина). 1876-1877 (?). Полотно, карандаш. 22, 3 x 18, 5. Музей Орсе. Париж.

Ил. 9. М. К. Башкирцева. Женщина с книгой. 1876-1877 (?). Бумага, сепия, тушь. 28, 7 x 20, 4. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Ил. 10. М. К. Башкирцева. Девушка, читающая у пианино. 1876 – 1877 (?). Бумага, графитный и угольный карандаш. 22 x 17, 5. Музей Пти-Пале. Париж.

Ил. 11. М. К. Башкирцева. Гитаристка. 1876-1877 (?). Бумага, графитный карандаш. Семейная коллекция Филиппа Каррета.

Ил. 12. М. К. Башкирцева. Женщина с книгой. 1876-1877 (?). Бумага, сепия, тушь. 28, 7 x 20, 4. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.



Ил. 13. М. К. Башкирцева. Голова женщины (альтернативное название). 1877. Бумага, графитный карандаш. Художественный музей. Полтава.

Ил. 14. М. К. Башкирцева. Голова женщины в шляпке (альтернативное название). 1877. Бумага, графитный карандаш. Художественный музей. Полтава.

Ил. 15. М. К. Башкирцева. В мастерской (альтернативное название). 1877. Бумага, графитный карандаш. Художественный музей. Полтава.

Ил. 16. М. К. Башкирцева. Мужчина, опирающийся на постамент (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой».

Ил. 17. М. К. Башкирцева. Сидящий мальчик (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 18. М. К. Башкирцева. Сидящий мужчина на постаменте (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 19. М. К. Башкирцева. Стоящий мужчина (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 20. М. К. Башкирцева. Стоящий мужчина, опирающийся на постамент (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 21. М. К. Башкирцева. Сидящий мальчик (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 22. М. К. Башкирцева. Сидящая женщина (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 23. М. К. Башкирцева. Женщина на фоне портьеры (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 24. М. К. Башкирцева. Лежащий мужчина (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 25. М. К. Башкирцева. Лежащая женщина (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 26. М. К. Башкирцева. Стоящая девушка. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 27. М. К. Башкирцева. Обнаженная девушка (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 28. М. К. Башкирцева. Опирающаяся девушка (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 29. М. К. Башкирцева. Спина девушки (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 30. М. К. Башкирцева. Обнаженная девушка (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 31. М. К. Башкирцева. Прислонившаяся девушка (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 32. М. К. Башкирцева. Плачущая девушка. 1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 33. М. К. Башкирцева. Юноша с копьем. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 34. М. К. Башкирцева. Юноша с руками на груди. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 35. М. К. Башкирцева. Полулежащий мужчина. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 36. М. К. Башкирцева. Пожилой мужчина с копьем. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 37. М. К. Башкирцева. Мужчина, прислонившийся к стене. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 38. М. К. Башкирцева. Стоящий мужчина (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 39. М. К. Башкирцева. Портрет мужчины. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 40. М. К. Башкирцева. Стоящий мужчина. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 41. М. К. Башкирцева. Мужская голова. 1878. 60, 4 x 44, 5. Бумага серая, уголь, мел. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Ил. 42. М. К. Башкирцева. Портрет старухи-итальянки. 1878. 60, 7 x 44, 6. Бумага серая, уголь, мел. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Ил. 43. М. К. Башкирцева. Мужской портрет. 1878. 60, 2 x 44, 5. Бумага серая, уголь, мел. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Ил. 44. М. К. Башкирцева. Испанка. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 45. М. К. Башкирцева. Портрет пожилой дамы в платке. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 46. М. К. Башкирцева. Портрет пожилой дамы. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 47. М. К. Башкирцева. Дама с ободком. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 48. М. К. Башкирцева. Портрет пожилого мужчины. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 49. М. К. Башкирцева. Портрет лысого пожилого мужчины. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 50. М. К. Башкирцева. Портрет старика. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 51. М. К. Башкирцева. Портрет пожилого мужчины в шапке. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 52. М. К. Башкирцева. Портрет маленькой девочки. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 53. М. К. Башкирцева. Портрет мальчика. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 54. М. К. Башкирцева. Портрет девочки с шапкой. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 55. М. К. Башкирцева. Портрет девочки. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 56. М. К. Башкирцева. Девушка в платье. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 57. М. К. Башкирцева. Портрет девушки с прической. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 58. М. К. Башкирцева. Протрет девушки с прической. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

Ил. 59. М. К. Башкирцева. Голова девушки. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

- Ил. 60. М. К. Башкирцева. Голова мужчины. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.
- Ил. 61. М. К. Башкирцева. Портрет дамы в головном уборе. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.
- Ил. 62. М. К. Башкирцева. Цветы. 1878 (?). 42, 4 x 112. Холст, масло. Музей изобразительных искусств им. Жюля Шере. Ницца.
- Ил. 63. М. К. Башкирцева. Пионы. 1878 (?). 42, 4 x 112. Холст, масло. Музей изобразительных искусств им. Жюля Шере. Ницца.
- Ил. 64. М. К. Башкирцева. Голова итальянца. 1879. 59, 5 x 46, 5. Бумага серая, уголь, мел. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.
- Ил. 65. М. К. Башкирцева. Молодая женщина с собакой. Эскиз. 1879 – 1881 (?). 41 x 33. Холст, масло. Частная коллекция.
- Ил. 66. М. К. Башкирцева. У портного. 1879-1881 (?). 46 x 33. Холст, масло. Частная коллекция.
- Ил. 67. М. К. Башкирцева. Женщина, играющая в карты. 1879 – 1881 (?). 46 x 31. Национальный музей изобразительных искусств. Алжир.
- Ил. 68. М. К. Башкирцева. Автопортрет в полный рост. Этюд. 1879. 35 x 27. Холст, масло. Музей изобразительных искусств им. Жюля Шере. Ницца.
- Ил. 69. Анна Нордгрэн. Портрет Марии Башкирцевой. 1880. Холст, масло. Музей изобразительных искусств им. Жюля Шере. Ницца.
- Ил. 70. М. К. Башкирцева. Женский портрет. 1878-1879 (?). 55 x 46. Холст, масло. Музей Зиема. Мартиг.
- Ил. 71. М. К. Башкирцева. Слеза. 1879-1881 (?). 40 x 32. Холст, масло. Музей изобразительных искусств им. Жюля Шере. Ницца.
- Ил. 72. М. К. Башкирцева. Две головы. 1879-1882 (?). 13 x 24. Холст, масло. Музей изобразительных искусств им. Жюля Шере. Ницца.
- Ил. 73. Гюстав Курбе. Портрет испанской леди. 1855. 65 x 8. Холст, масло. Художественный музей, Филадельфия.
- Ил. 74. М. К. Башкирцева. Женский портрет. 1880. 60, 4 x 44, 9. Бумага серая, уголь, мел. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

- Ил. 75. М. К. Башкирцева. Портрет графини Тулуз-Лотрек. 1880. 115 х 140. Холст, масло. Местонахождение неизвестно.
- Ил. 76. М. К. Башкирцева. Девушка, читающая «К вопросу о разводе» Александра Дюма-ст. 1880. 89 х 130. Холст, масло. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.
- Ил. 77. М. К. Башкирцева. Портрет мадам По. 1880 (?). 55 х 45, 7. Холст, масло. Художественный музей им. В. И. Сурикова. Красноярск.
- Ил. 78. М. К. Башкирцева. Портрет девочки. 1880. 58 х 45. Холст, масло. Художественная галерея. Острава.
- Ил. 79. М. К. Башкирцева. Женский портрет. 1880 (?). 35 х 27. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.
- Ил. 80. М. К. Башкирцева. В студии (Мастерская Жюлиана). 1881. 165 х 185. Холст, масло. Художественный музей. Днепропетровск.
- Ил. 81. Луиза Бреслау. Автопортрет. 1904. Холст, масло. Музей изящных искусств им. Жюля Шере, Ницца.
- Ил. 82. М. К. Башкирцева. Маленький мальчик. Местонахождение неизвестно.
- Ил. 83. М. К. Башкирцева. Гренада. 1881. 41 х 32, 5. Дерево, масло. Художественный музей им. В. И. Сурикова. Красноярск.
- Ил. 84. М. К. Башкирцева. Приговорённый к смерти. 1881. Местонахождение неизвестно.
- Ил. 85. М. К. Башкирцева. Восточная красавица. 1881. 57 х 47. Музей изобразительных искусств им. Жюля Шере. Ницца.
- Ил. 86. М. К. Башкирцева. Молодая женщина с букетом сирени. 1881. 80, 5 х 64, 5. Холст, масло. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.
- Ил. 87. М. К. Башкирцева. Жоржетта. 1881 (?). 75 х 84. Музей замка Генриха IV. Нерак.
- Ил. 88. М. К. Башкирцева. Портрет мадемуазель Коэн. 1881 (?). 50 х 42. Музей изобразительных искусств им. Жюля Шере. Ницца.

- Ил. 89. М. К. Башкирцева. Портрет госпожи Р. В. (Александры Пашенко, жены Павла Башкирцева). 1881. 92 х 73. Холст, масло. Рийксмузеум. Амстердам.
- Ил. 90. М. К. Башкирцева. Портрет мадемуазель Коэн. 1881 (?). 50 х 42. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.
- Ил. 91. М. К. Башкирцева. Парижанка (портрет Ирмы, натурщицы Академии Жюлиана). 1882. 55, 3 х 46. Холст, масло. Музей Пти-Пале. Париж.
- Ил. 92. Эдуард Мане. Нана. 1877. 115 х 116. Холст, масло. Кунстхалле, Гамбург.
- Ил. 93. М. К. Башкирцева. Женская голова. 1881. 14, 4 х 11, 2. Бумага, акварель. Государственный Русский музей.
- Ил. 94. М. К. Башкирцева. Женская голова. 1881. 60, 4 х 44, 9. Бумага серая, уголь, мел. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.
- Ил. 95. М. К. Башкирцева. Вечеринка с Каролус-Дюраном. 1882. 32,8 х 38. Шёлковая бумага, графитный карандаш. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.
- Ил. 96. М. К. Башкирцева. Карнавальные тени. 1882. 18 х 37, 1. Шелковая бумага, тушь. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.
- Ил. 97. М. К. Башкирцева. Портрет Дины. 1883. 61 х 50. Бумага, пастель, угольный карандаш. Музей Орсе. Париж.
- Ил. 98. М. К. Башкирцева. Дождевой зонтик. 1883. 93 х 74. Холст, масло. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.
- Ил. 99. М. К. Башкирцева. Жан и Жак. 1883. 161, 3 х 118. Библиотека Ньюберри. Чикаго.
- Ил. 100. Жюль Бастьен-Лепаж. Слепой нищий. 1882. Холст, масло. Музей изящных искусств, Турне.
- Ил. 101. М. К. Башкирцева. Три улыбки. Улыбка ребёнка. 1883. 55 х 46. Холст, масло. Государственный Русский музей.
- Ил. 102. М. К. Башкирцева. Три улыбки. Улыбка девочки. 1883. 55 х 46. Холст, масло. Государственный Русский музей.

- Ил. 103. М. К. Башкирцева. Три улыбки. Улыбка девушки. 1883. 55 х 46. Холст, масло. Государственный Русский музей.
- Ил. 104. М. К. Башкирцева. Портрет сербского князя Божидара Карагеоргиевича. 1883. 116 х 72, 5. Холст, масло. Национальный музей Белграда.
- Ил. 105. М. К. Башкирцева. Автопортрет с палитрой. 1883. 92 х 73. Холст, масло. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.
- Ил. 106. М. К. Башкирцева. Автопортрет. 1883 (?). 61, 5 х 47. Шелковая бумага, угольный карандаш. Музей Пти-Пале. Париж.
- Ил. 107. М. К. Башкирцева. Осень. 1883. 97 х 117. Холст, масло. Государственный Русский музей.
- Ил. 108. М. К. Башкирцева. Весна. 1884. 215, 5 х 199, 5. Холст, масло. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.
- Ил. 109. М. К. Башкирцева. Митинг. 1884. 193 х 177. Холст, масло. Музей Орсе, Париж.
- Ил. 110. М. К. Башкирцева. Портрет мадам Х (Армандины). 1884. 56 х 46, 5. Бумага, пастель и угольный карандаш. Музей Орсе, Париж.
- Ил. 111. М. К. Башкирцева. Портрет Клер Карбонэр. 1884 (?). 110 х 145. Холст, масло. Местонахождение неизвестно.
- Ил. 112. М. К. Башкирцева. Улица. Незаконченная картина. 1884. 315 х 247. Местонахождение неизвестно.
- Ил. 113. М. К. Башкирцева. Офелия. 1882. Гравюра. Местонахождение неизвестно.
- Ил. 114. М. К. Башкирцева. Зарисовка из альбома 1877 года. Художественный музей, Полтава.
- Ил. 115. М. К. Башкирцева. Интерьер лавки в Мон-Доре. 1880. 55 х 60. Холст, масло. Местонахождение неизвестно.
- Ил. 116. М. К. Башкирцева. Оратор. 1880-1882 (?). 33 х 38, 9. Бумага, уголь. Русский музей, Санкт-Петербург.



- Ил. 117. Фердинанд Ходлер. Ночь. 1890. Холст, масло. Музей искусств, Берн.
- Ил. 118. М. К. Башкирцева. За книгой. 1880. 63 х 60,5. Холст, масло. Художественный музей. Харьков.
- Ил. 119. М. К. Башкирцева. Горе. 1882. 72, 8 х 91, 8. Холст, масло. Областной художественный музей им. Никанора Онацкого. Сумы.
- Ил. 120. Люк-Оливье Мерсон. Видение. 1872. Холст, масло. Музей изобразительных искусств, Лилль
- Ил. 121. М. К. Башкирцева. Жёны-мироносицы (Святые жёны). Эскиз. 1883. Холст, масло. Радищевский музей. Саратов.
- Ил. 122. М. К. Башкирцева. Прислонившаяся женщина. Местонахождение неизвестно.
- Ил. 123. М. К. Башкирцева. Горе Навсикаи. 1884. 80 х 23, 7 х 23. Бронза. Музей Орсе. Париж.
- Ил. 124. М. К. Башкирцева. Кисти рук. Скульптурный этюд. 1879 (?). Гипс. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.

## Иллюстрации



Ил. 1. Мария Башкирцева. Фотография из ателье И. Хмелевского, Полтава.  
Литературный музей ИРЛИ «Пушкинский дом». Санкт-Петербург.



Ил. 2. М. К. Башкирцева. Ранняя акварель. Акварель, бумага.



Ил. 3. М. К. Башкирцева. Портрет мадемуазель Катарин Колинъон. 1876 (?)

Холст, масло.



Ил. 4. М. К. Башкирцева. Портрет Павла Башкирцева. 1876. Холст, масло. 65 х 56. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.



Ил. 5. М. К. Башкирцева. Партия в карты (Вечер в Гавронцах). 1877 (?).  
Фотобумага, карандаш. 14, 8 x 21. Музей изобразительных искусств им.  
Жюль Шере. Ницца.





Ил. 6. М. К. Башкирцева. Мария Башкирцева, читающая лёжа на полу. 1877  
(?). Полотно, угольный карандаш. 18, 8 x 19. Музей изобразительных  
искусств им. Жюль Шере. Ницца.



Илл. 7. М. К. Башкирцева. Девушка за чтением. 1876-1877 (?). Бумага, карандаш графитный. 20, 9 x 13, 1. Государственный Русский Музей. Санкт-Петербург.





Илл. 8. М. К. Башкирцева. Женщина с книгой. 1876-1877 (?). Бумага, сепия, тушь. 28, 7 x 20, 4. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.



Илл. 9. М. К. Башкирцева. Интимность (Спящая женщина). 1876-1877 (?).

Полотно, карандаш. 22, 3 x 18, 5. Музей Орсе. Париж.



Илл. 10. М. К. Башкирцева. Девушка, читающая у пианино. 1876 – 1877 (?).

Бумага, графитный и угольный карандаш. 22 х 17, 5. Музей Пти-Пале.

Париж.



Илл. 11. М. К. Башкирцева. Гитаристка. 1876-1877 (?). Бумага, графитный карандаш. Семейная коллекция Филиппа Каррета.



Ил. 12. М. К. Башкирцева. Женщина с книгой. 1876-1877 (?). Бумага, сепия, тушь. 28, 7 x 20, 4. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.



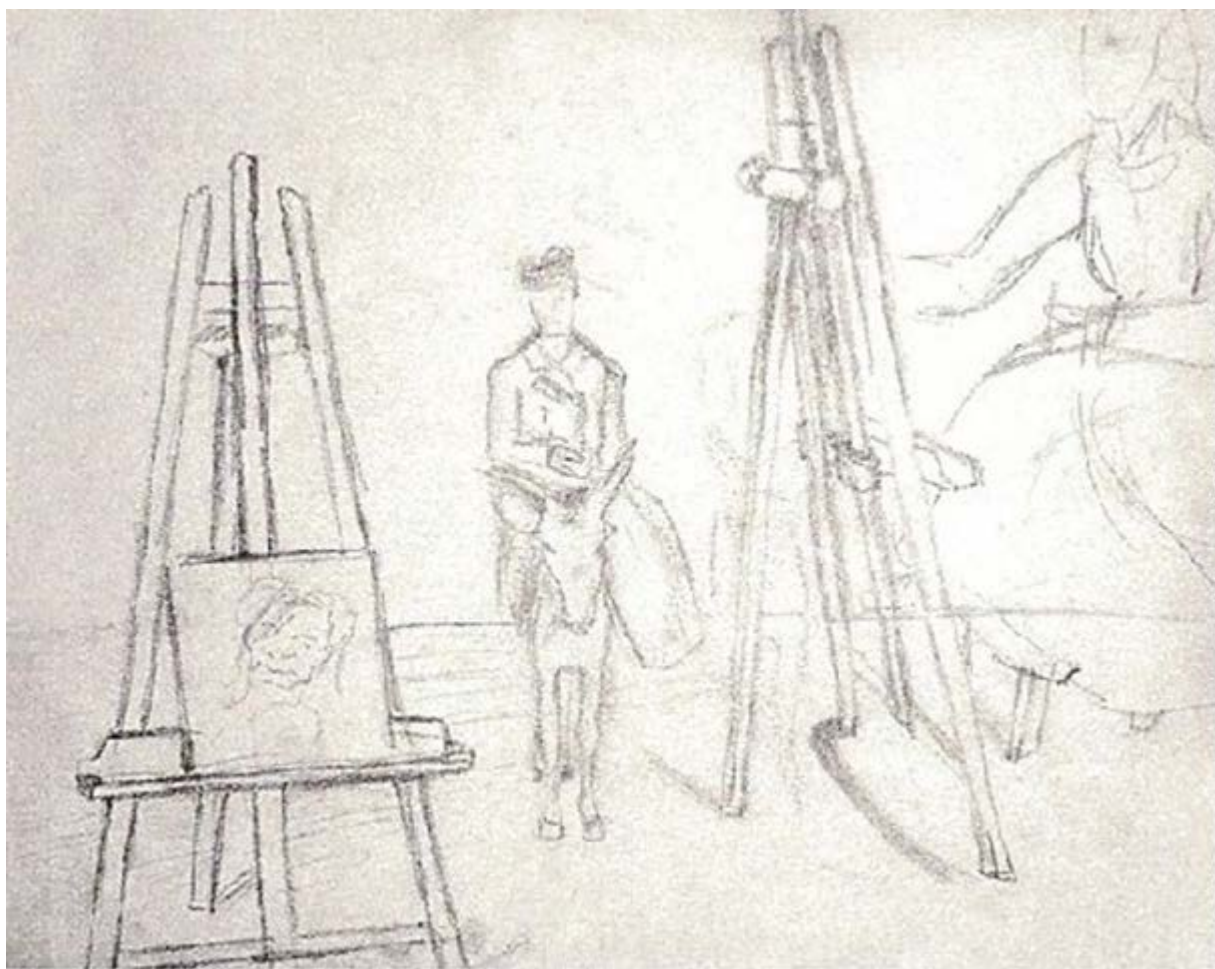


Ил. 13. М. К. Башкирцева. Голова женщины (альтернативное название). 1877.

Бумага, графитный карандаш. Художественный музей. Полтава.



Ил. 14. М. К. Башкирцева. Голова женщины в шляпке (альтернативное название). 1877. Бумага, графитный карандаш. Художественный музей. Полтава.



Ил. 15. М. К. Башкирцева. В мастерской (альтернативное название). 1877.

Бумага, графитный карандаш. Художественный музей. Полтава.





Ил. 16. М. К. Башкирцева. Мужчина, опирающийся на постамент (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой».



Ил. 17. М. К. Башкирцева. Сидящий мальчик (альтернативное название).  
1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии  
Башкирцевой». Москва.



Ил. 18. М. К. Башкирцева. Сидящий мужчина на постаменте (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 19. М. К. Башкирцева. Состоящий мужчина (альтернативное название).

1877. Бумага, уголь. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 20. М. К. Башкирцева. Стоящий мужчина, опирающийся на постамент (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 21. М. К. Башкирцева. Сидящий мальчик (альтернативное название).  
1877. Бумага, уголь. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии  
Башкирцевой». Москва.



Ил. 22. М. К. Башкирцева. Сидящая женщина (альтернативное название).  
1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии  
Башкирцевой». Москва.

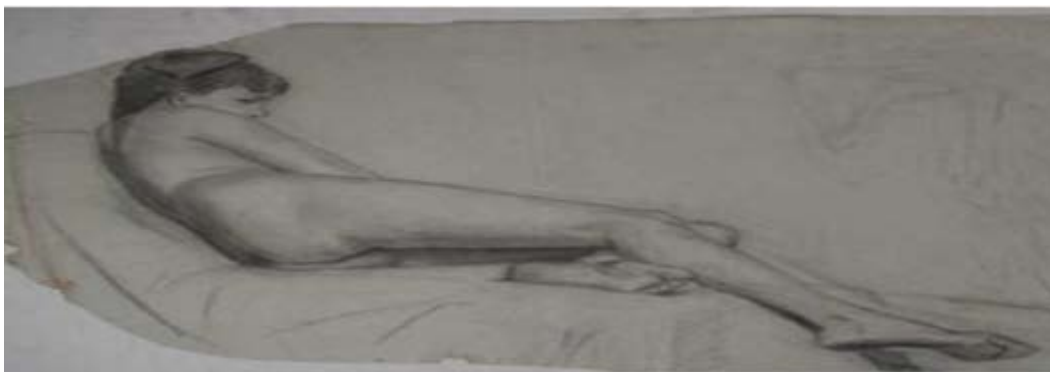


Ил. 23. М. К. Башкирцева. Женщина на фоне портьеры (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.





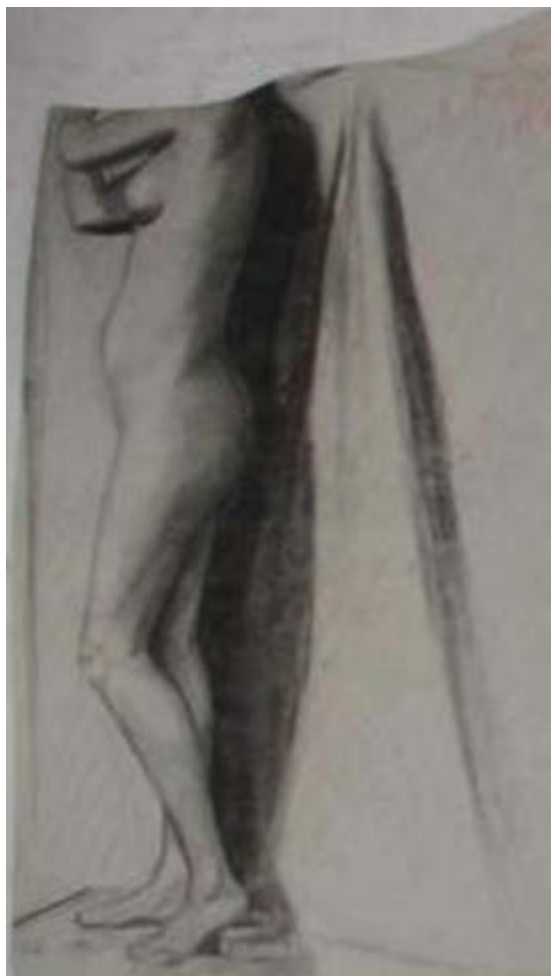
Ил. 24. М. К. Башкирцева. Лежащий мужчина (альтернативное название).  
1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии  
Башкирцевой». Москва.



Ил. 25. М. К. Башкирцева. Лежащая женщина (альтернативное название).  
1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии  
Башкирцевой». Москва.



Ил. 26. М. К. Башкирцева. Стоящая девушка. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 27. М. К. Башкирцева. Обнаженная девушка (альтернативное название).  
1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии  
Башкирцевой». Москва.

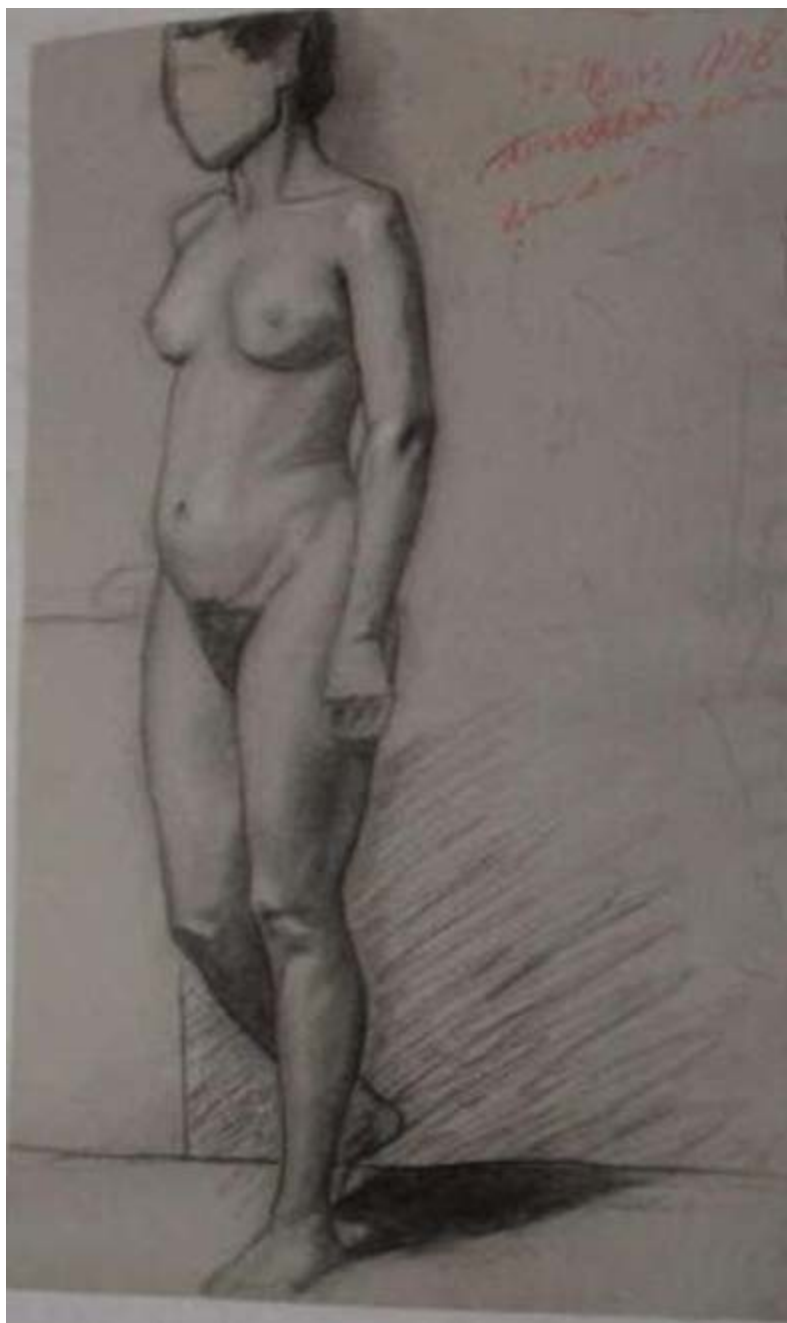


Ил. 28. М. К. Башкирцева. Опирающаяся девушка (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 29. М. К. Башкирцева. Спина девушки (альтернативное название). 1877.

Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 30. М. К. Башкирцева. Обнаженная девушка (альтернативное название).  
1877. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии  
Башкирцевой». Москва.



Ил. 31. М. К. Башкирцева. Прислонившаяся девушка (альтернативное название). 1877. Бумага, уголь. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.





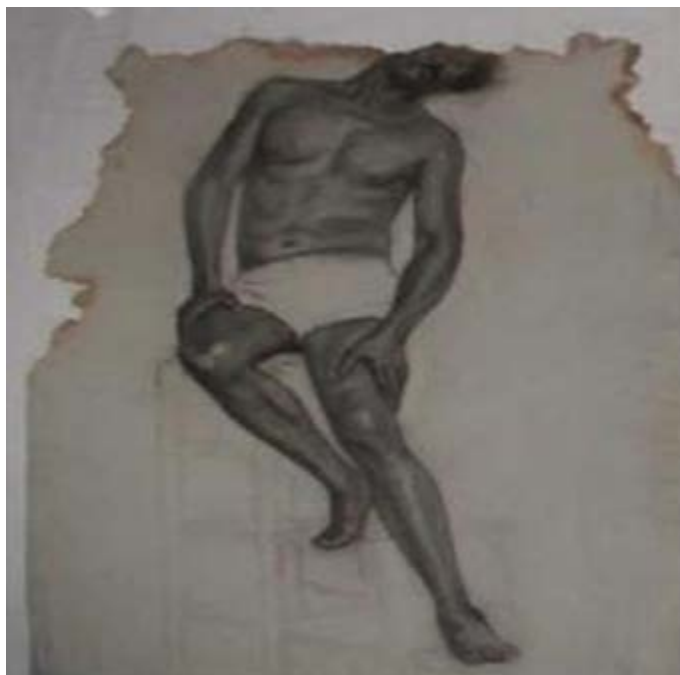
Ил. 32. М. К. Башкирцева. Плачущая девушка. 1877. Бумага, уголь, мел.  
Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



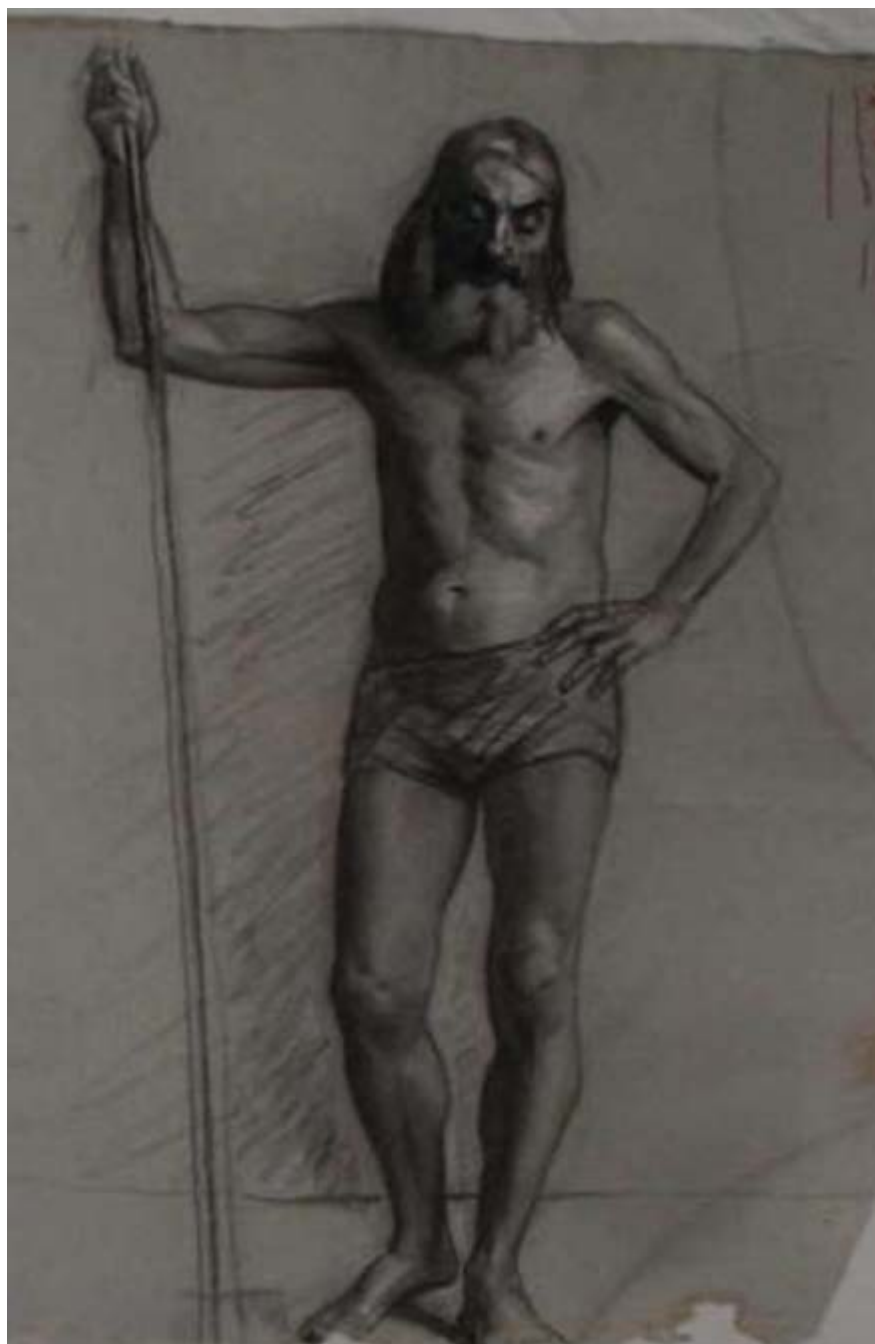
Ил. 33. М. К. Башкирцева. Юноша с копьем. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 34. М. К. Башкирцева. Юноша с рукой на груди. Бумага, уголь, мел.  
Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 35. М. К. Башкирцева. Полулежащий мужчина. Бумага, уголь, мел.  
Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 36. М. К. Башкирцева. Пожилой мужчина с копьем. Бумага, уголь, мел.  
Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 37. М. К. Башкирцева. Мужчина, прислонившийся к стене. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 38. М. К. Башкирцева. Стоящий мужчина (альтернативное название).  
1877. Бумага, уголь. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии  
Башкирцевой». Москва.



Ил. 39. М. К. Башкирцева. Портрет мужчины. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.





Ил. 40. М. К. Башкирцева. Стоящий мужчина. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 41. М. К. Башкирцева. Мужская голова. 1878. 60, 4 x 44, 5. Бумага серая, уголь, мел. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.



Ил. 42. М. К. Башкирцева. Портрет старухи-итальянки. 1878. 60, 7 х 44, 6.  
Бумага серая, уголь, мел. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.



Ил. 43. М. К. Башкирцева. Мужской портрет. 1878. 60, 2 x 44, 5. Бумага серая, уголь, мел. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.



Ил. 44. М. К. Башкирцева. Испанка. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда  
«Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.





Ил. 45. М. К. Башкирцева. Портрет пожилой дамы в платке. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

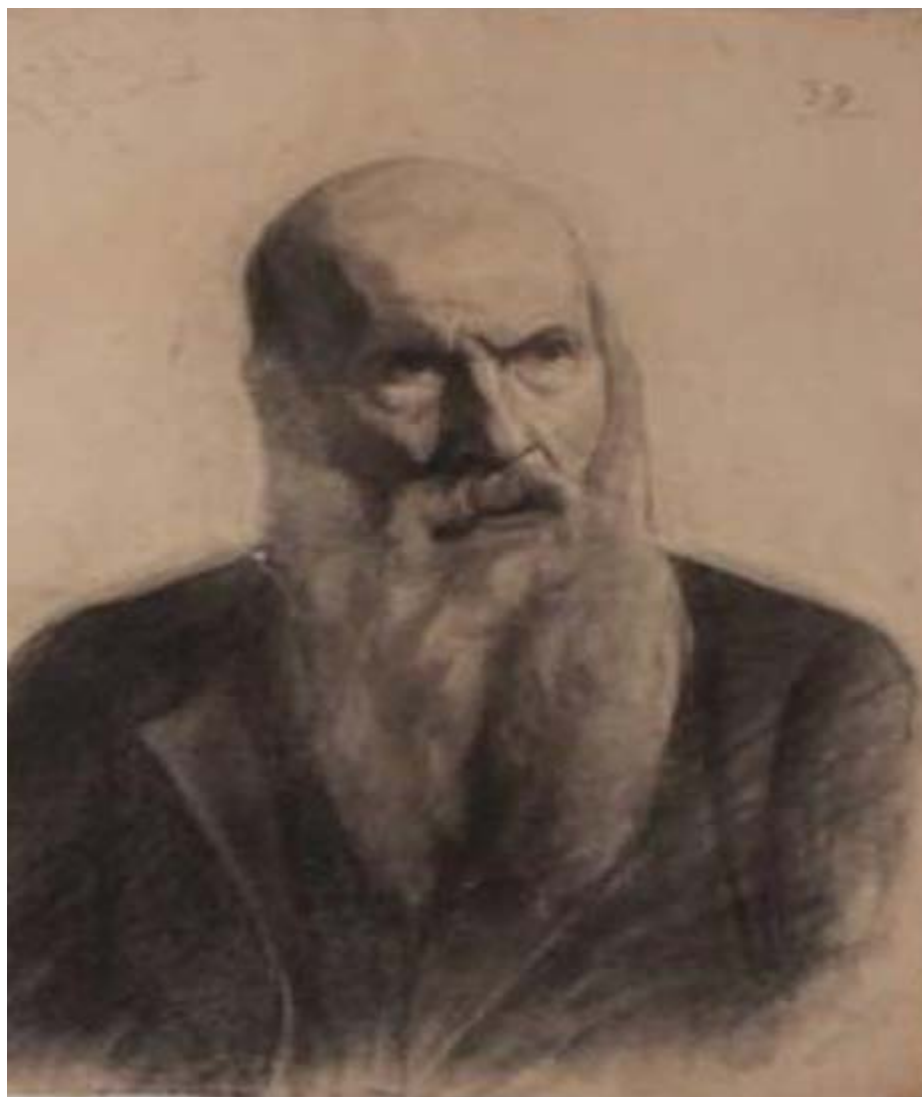


Ил. 46. М. К. Башкирцева. Портрет пожилой дамы. Бумага, уголь, мел.  
Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 47. М. К. Башкирцева. Дама с ободком. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

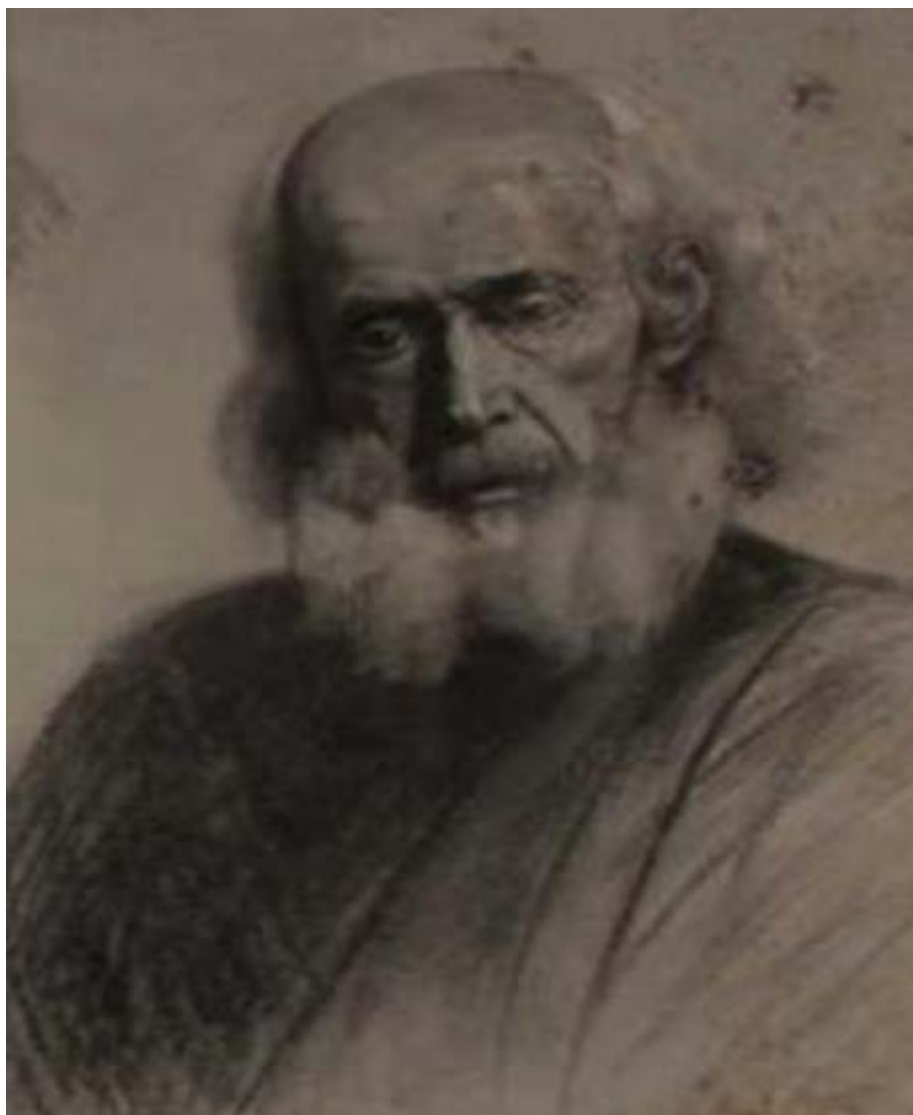




Ил. 48. М. К. Башкирцева. Портрет пожилого мужчины. Бумага, уголь, мел.  
Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 49. М. К. Башкирцева. Портрет лысого пожилого мужчины. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 50. М. К. Башкирцева. Портрет старика. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 51. М. К. Башкирцева. Портрет пожилого мужчины в шапке. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 52. М. К. Башкирцева. Портрет маленькой девочки. Бумага, уголь, мел.  
Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 53. М. К. Башкирцева. Портрет мальчика. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 54. М. К. Башкирцева. Портрет девочки с шапкой. Бумага, уголь, мел.  
Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 55. М. К. Башкирцева. Портрет девочки. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.





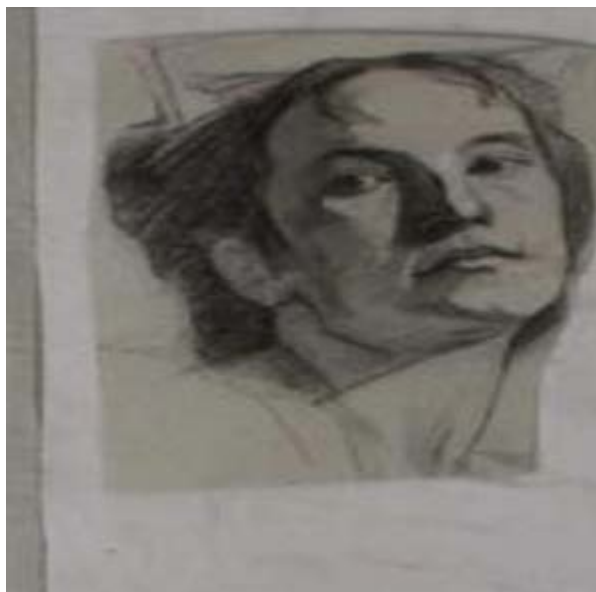
Ил. 56. М. К. Башкирцева. Девушка в платье. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 57. М. К. Башкирцева. Портрет девушки с прической. Бумага, уголь, мел.  
Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 58. М. К. Башкирцева. Портрет девушки с прической. Бумага, уголь, мел.  
Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 59. М. К. Башкирцева. Голова девушки. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 60. М. К. Башкирцева. Голова мужчины. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 61. М. К. Башкирцева. Портрет дамы в головном уборе. Бумага, уголь, мел. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.

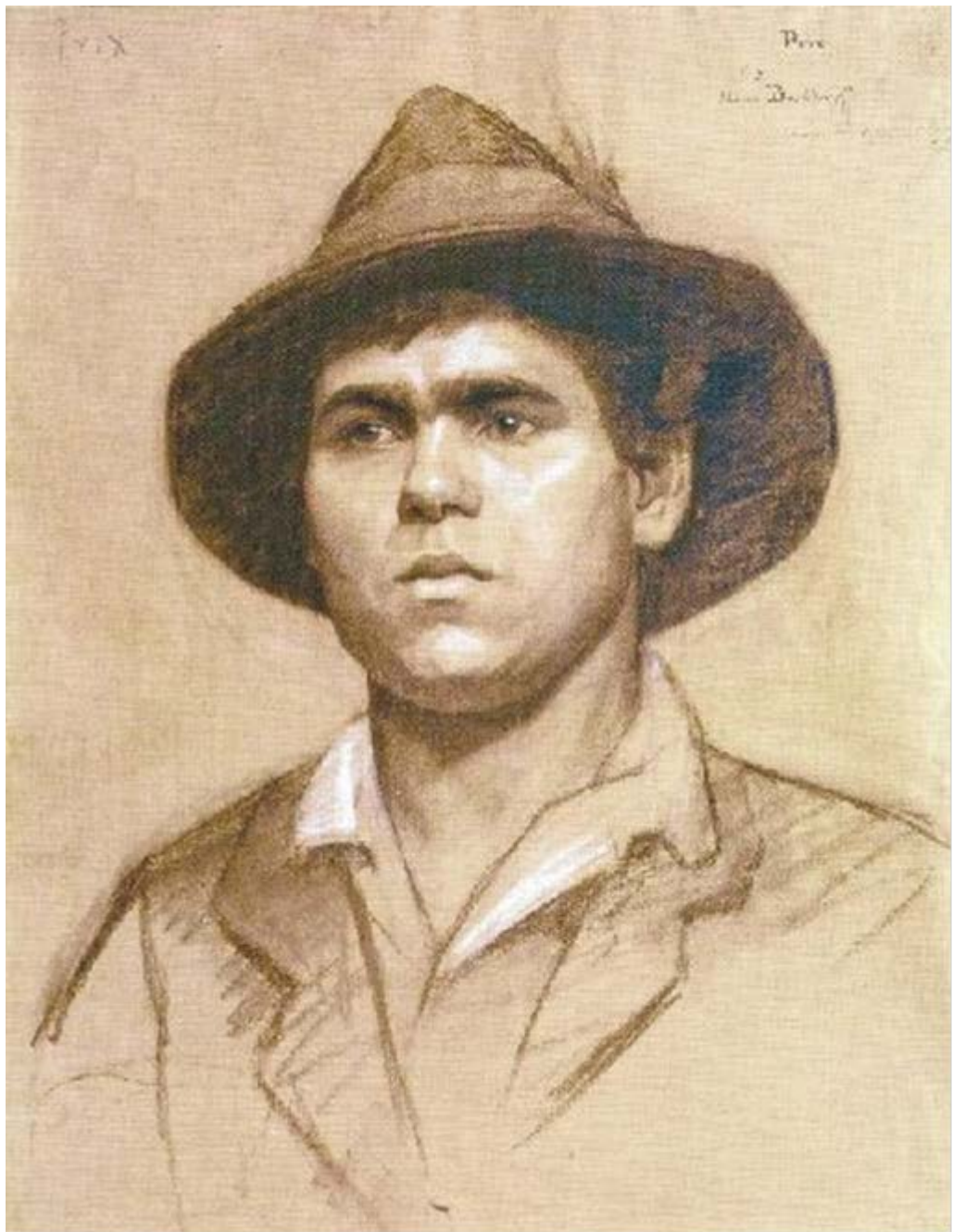


Ил. 62. М. К. Башкирцева. Цветы. 1878 (?). 42, 4 x 112. Холст, масло. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.



Ил. 63. М. К. Башкирцева. Пионы. 1878 (?). 42, 4 x 112. Холст, масло. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.

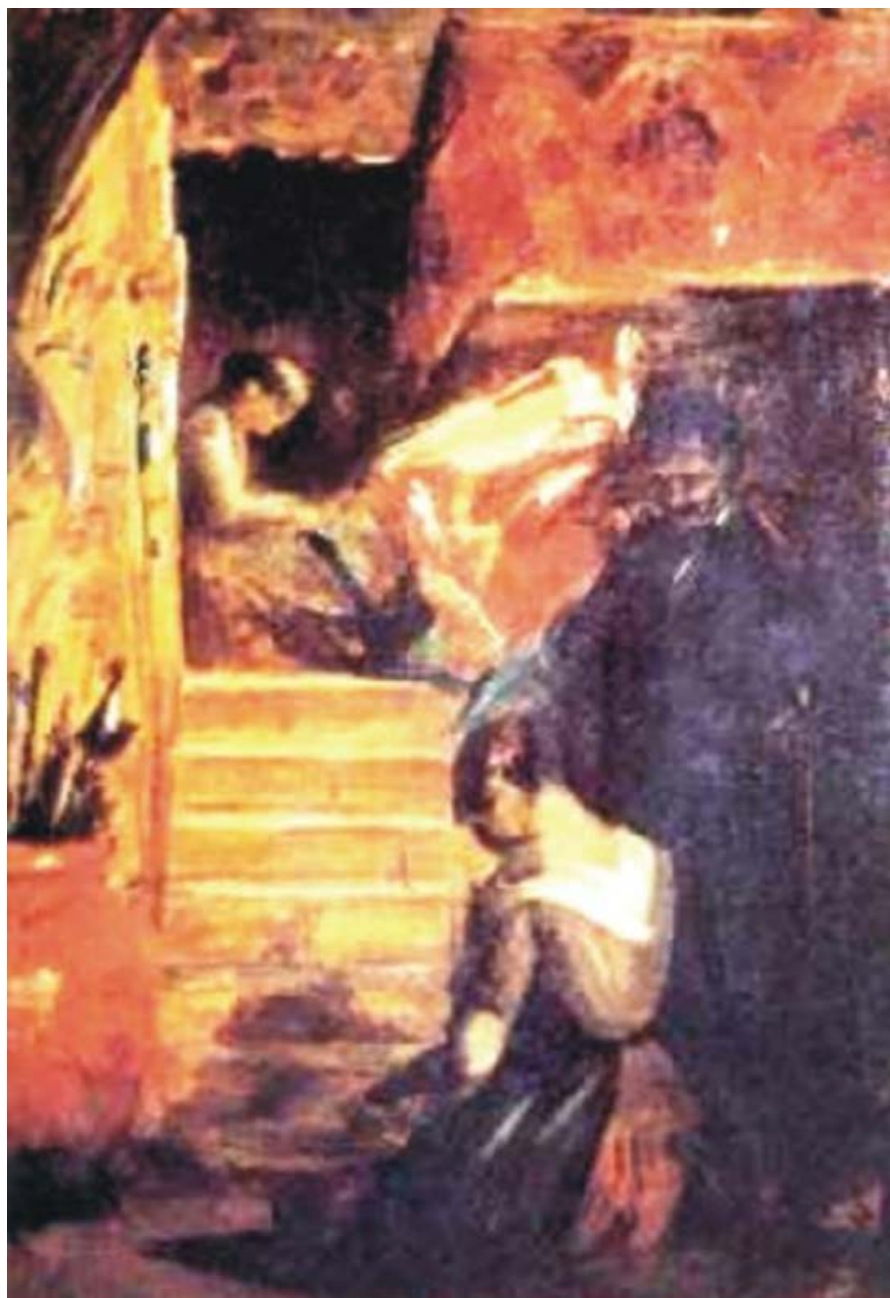




Ил. 64. М. К. Башкирцева. Голова итальянца. 1879. 59, 5 x 46, 5. Бумага серая, уголь, мел. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.



Ил. 65. М. К. Башкирцева. Молодая женщина с собакой. Эскиз. 1879 – 1881 (?). 41 x 33. Холст, масло. Частная коллекция.



Ил. 66. М. К. Башкирцева. У портного. 1879-1881 (?). 46 х 33. Холст, масло.  
Частная коллекция.





Ил. 67. М. К. Башкирцева. Женщина, играющая в карты. 1879 – 1881 (?). 46 х 31. Национальный музей изобразительных искусств. Алжир.



Ил. 68. М. К. Башкирцева. Автопортрет в полный рост. Этюд. 1879. 35 х 27.  
Холст, масло. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.



Ил. 69. Анна Нордгрэн. Портрет Марии Башкирцевой. 1880. Холст, масло.  
Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.



Ил. 70. М. К. Башкирцева. Женский портрет. 1878-1879 (?). 55 х 46. Холст, масло. Музей Зиема. Мартиг.





Ил. 71. М. К. Башкирцева. Слеза. 1879-1881 (?). 40 х 32. Холст, масло. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.





Ил. 72. М. К. Башкирцева. Две головы. 1879-1882 (?). 13 х 24. Холст, масло.  
Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.



Ил. 73. Гюстав Курбе. Портрет испанской леди. 1855. 65 х 8. Холст, масло.  
Художественный музей, Филадельфия.



Ил. 74. М. К. Башкирцева. Женский портрет. 1880. 60, 4 x 44, 9. Бумага серая, уголь, мел. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.





Ил. 75. М. К. Башкирцева. Портрет графини Тулуз-Лотрек. 1880. 115 x 140.  
Холст, масло. Местонахождение неизвестно.



Ил. 76. М. К. Башкирцева. Девушка, читающая «К вопросу о разводе» Александра Дюма-ст. 1880. 89 x 130. Холст, масло. Коллекция фонда «Возрождение памяти Марии Башкирцевой». Москва.



Ил. 77. М. К. Башкирцева. Портрет мадам По. 1880 (?). 55 х 45, 7. Холст, масло. Художественный музей им. В. И. Сурикова. Красноярск.





Ил. 78. М. К. Башкирцева. Портрет девочки. 1880. 58 х 45. Холст, масло.  
Художественная галерея. Острада.



Ил. 79. М. К. Башкирцева. Женский портрет. 1880 (?). 35 х 27. Холст, масло.  
Государственная Третьяковская галерея. Москва.

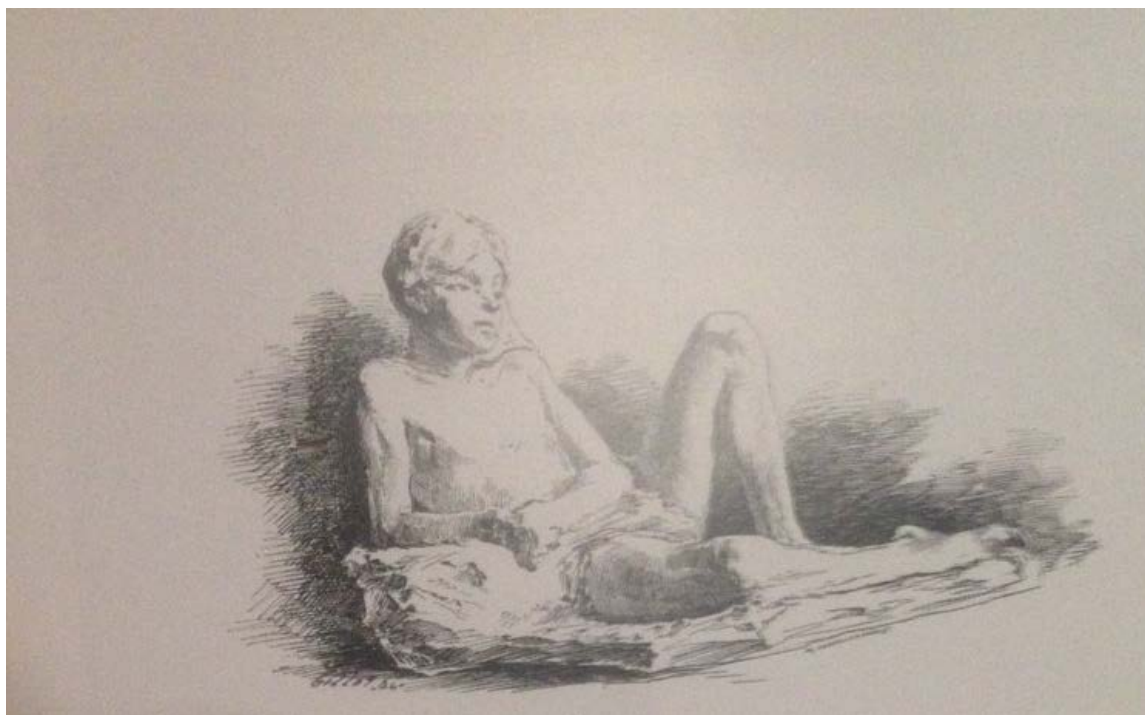




Ил. 80. М. К. Башкирцева. В студии (Мастерская Жюлиана). 1881. 165 x 185.  
Холст, масло. Художественный музей. Днепропетровск.



Ил. 81. Луиза Бреслау. Автопортрет. 1904. Холст, масло. Музей изящных искусств им. Жюль Шере, Ницца.



Ил. 82. М. К. Башкирцева. Маленький мальчик. Местонахождение неизвестно.



Ил. 83. М. К. Башкирцева. Гренада. 1881. 41 х 32, 5. Дерево, масло.  
Художественный музей им. В. И. Сурикова. Красноярск.





Ил. 84. М. К. Башкирцева. Приговорённый к смерти. 1881. Местонахождение неизвестно.



Ил. 85. М. К. Башкирцева. Восточная красавица. 1881. 57 х 47. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.



Ил. 86. М. К. Башкирцева. Молодая женщина с букетом сирени. 1881. 80, 5 х 64, 5. Холст, масло. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.





Ил. 87. М. К. Башкирцева. Жоржетта. 1881 (?). 75 х 84. Музей замка Генриха IV. Нерак.





Ил. 88. М. К. Башкирцева. Портрет мадемуазель Коэн. 1881 (?). 50 х 42.  
Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.



Ил. 89. М. К. Башкирцева. Портрет госпожи Р. В. (Александры Пащенко, жены Павла Башкирцева). 1881. 92 х 73. Холст, масло. Рийксмузеум. Амстердам.



Ил. 90. М. К. Башкирцева. Портрет молодой женщины. 1881 (?). 50 х 42.  
Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.





Ил. 91. М. К. Башкирцева. Парижанка (портрет Ирмы, натурщицы Академии Жюлиана). 1882. 55, 3 x 46. Холст, масло. Музей Пти-Пале. Париж.



Ил. 92. Эдуард Мане. Нана. 1877. 115 x 116. Холст, масло. Кунстхалле, Гамбург.

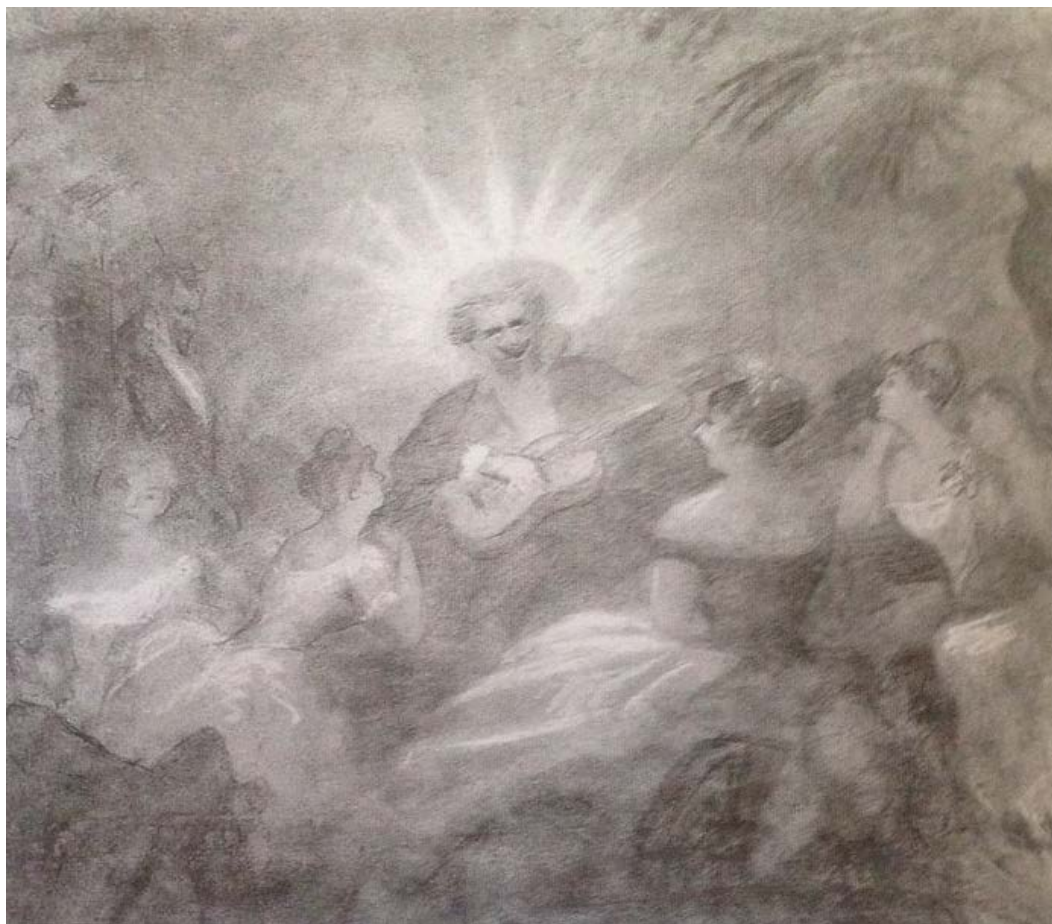


Ил. 93. М. К. Башкирцева. Женская голова. 1881. 14, 4 x 11, 2. Бумага, акварель. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.





Ил. 94. М. К. Башкирцева. Женская голова. 1881. 60, 4 x 44, 9. Бумага серая, уголь, мел. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.



Ил. 95. М. К. Башкирцева. Вечеринка с Каролос-Дюраном. 1882. 32,8 x 38. Шёлковая бумага, графитный карандаш. Музей изобразительных искусств им. Жюля Шере. Ницца.





Ил. 96. М. К. Башкирцева. Карнавальные тени. 1882. 18 х 37, 1. Шелковая бумага, тушь. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.



Ил. 97. М. К. Башкирцева. Портрет Дины. 1883. 61 х 50. Бумага, пастель, угольный карандаш. Музей Орсе. Париж.



Ил. 98. М. К. Башкирцева. Дождевой зонтик. 1883. 93 х 74. Холст, масло.  
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.



Ил. 99. М. К. Башкирцева. Жан и Жак. 1883. 161, 3 x 118. Библиотека Ньюберри. Чикаго.





Ил. 100. Жюль Бастьен-Лепаж. Слепой нищий. 1882. Холст, масло. Музей изящных искусств, Турне.



Ил. 101. М. К. Башкирцева. Три улыбки. Улыбка ребёнка. 1883. 55 x 46.  
Холст, масло. Государственный Русский музей.



Ил. 102. М. К. Башкирцева. Три улыбки. Улыбка девочки. 1883. 55 х 46.  
Холст, масло. Государственный Русский музей.



Ил. 103. М. К. Башкирцева. Три улыбки. Улыбка девушки. 1883. 55 х 46.  
Холст, масло. Государственный Русский музей.





Ил. 104. М. К. Башкирцева. Портрет сербского князя Божицара Карагеоргиевича. 1883. 116 х 72, 5. Холст, масло. Национальный музей Белграда.



Ил. 105. М. К. Башкирцева. Автопортрет с палитрой. 1883. 92 х 73. Холст, масло. Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.



Ил. 106. М. К. Башкирцева. Автопортрет. 1883 (?). 61, 5 x 47. Шелковая бумага, угольный карандаш. Музей Пти-Пале. Париж.



Ил. 107. М. К. Башкирцева. Осень. 1883. 97 х 117. Холст, масло.

Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.





Ил. 108. М. К. Башкирцева. Весна. 1884. 215, 5 x 199, 5. Холст, масло.  
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.



Ил. 109. М. К. Башкирцева. Митинг. 1884. 193 х 177. Холст, масло. Музей Орсе, Париж.



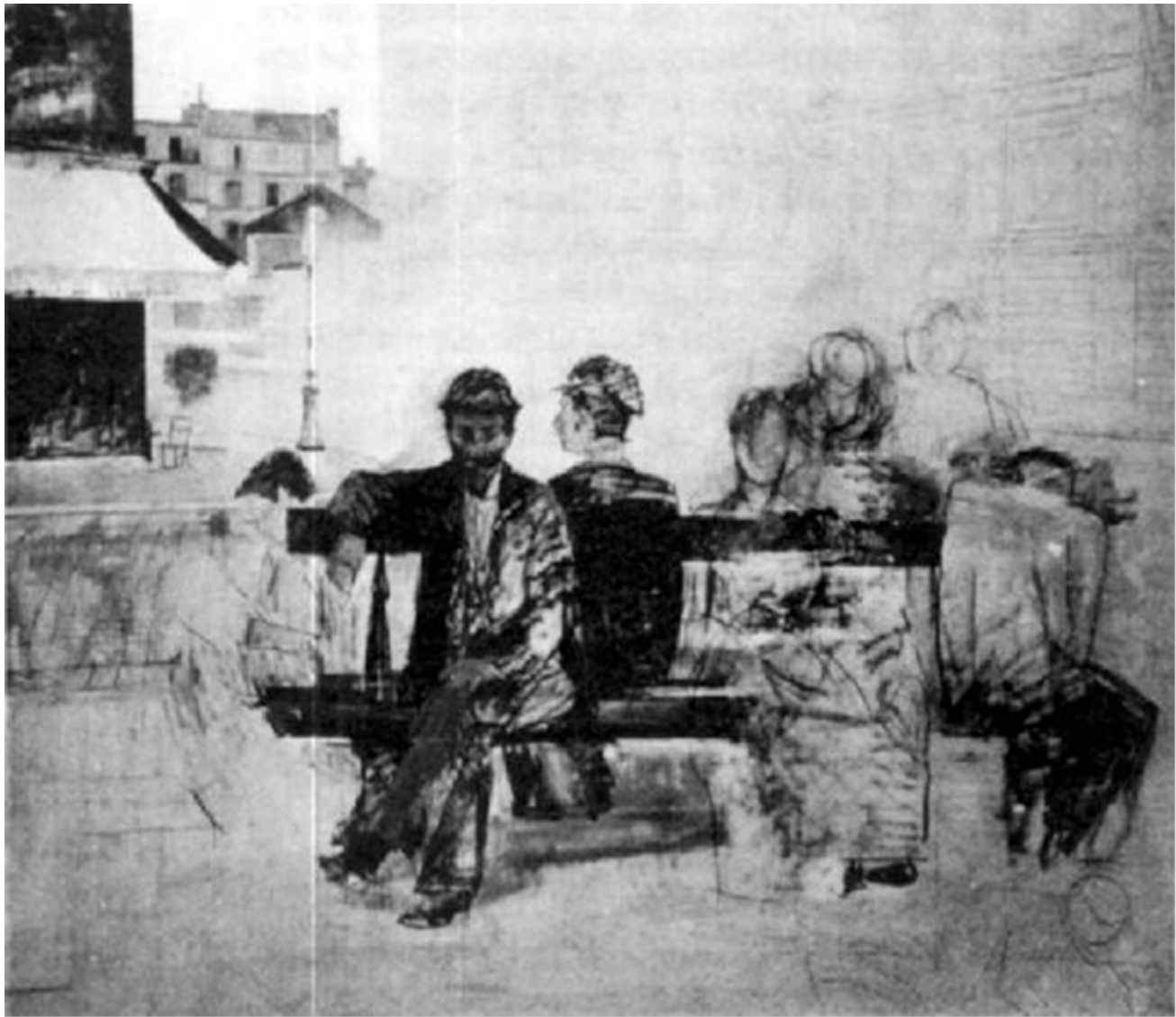


Ил. 110. М. К. Башкирцева. Портрет мадам Х (Армандины). 1884. 56 х 46, 5.  
Бумага, пастель и угольный карандаш. Музей Орсе, Париж.



Ил. 111. М. К. Башкирцева. Портрет Клер Карбонэр. 1884 (?). 110 x 145.  
Холст, масло. Местонахождение неизвестно.





Ил. 112. М. К. Башкирцева. Улица. Незаконченная картина. 1884. 315 х 247.  
Местонахождение неизвестно.



Ил. 113. М. К. Башкирцева. Офелия. 1882. Гравюра. Местонахождение неизвестно.



Ил. 114. М. К. Башкирцева. Зарисовка из альбома 1877 года. Художественный музей. Полтава.



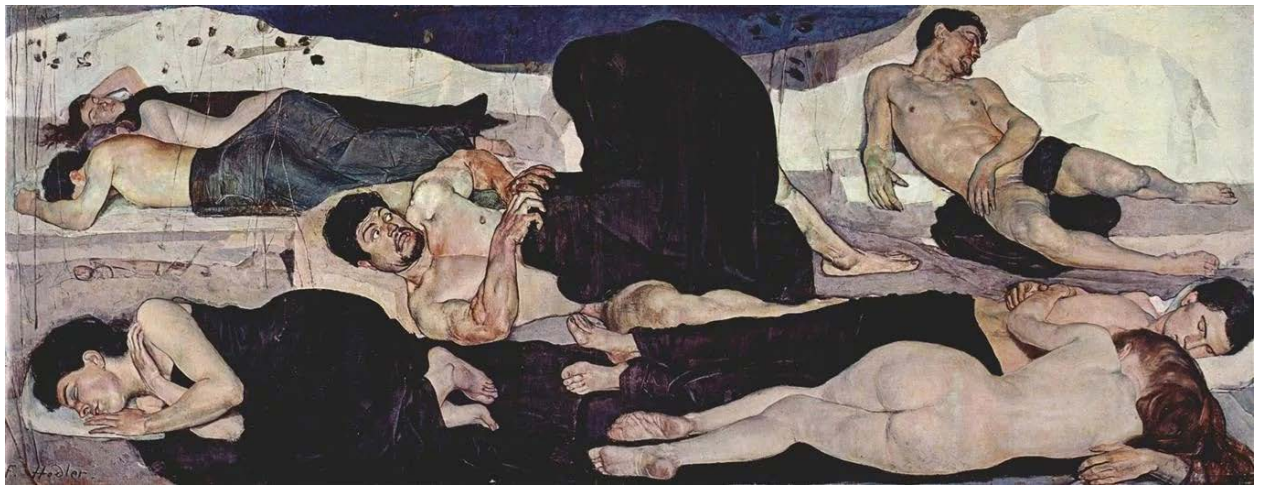


Ил. 115. М. К. Башкирцева. Интерьер лавки в Мон-Доре. 1880. 55 х 60. Холст, масло. Местонахождение неизвестно.

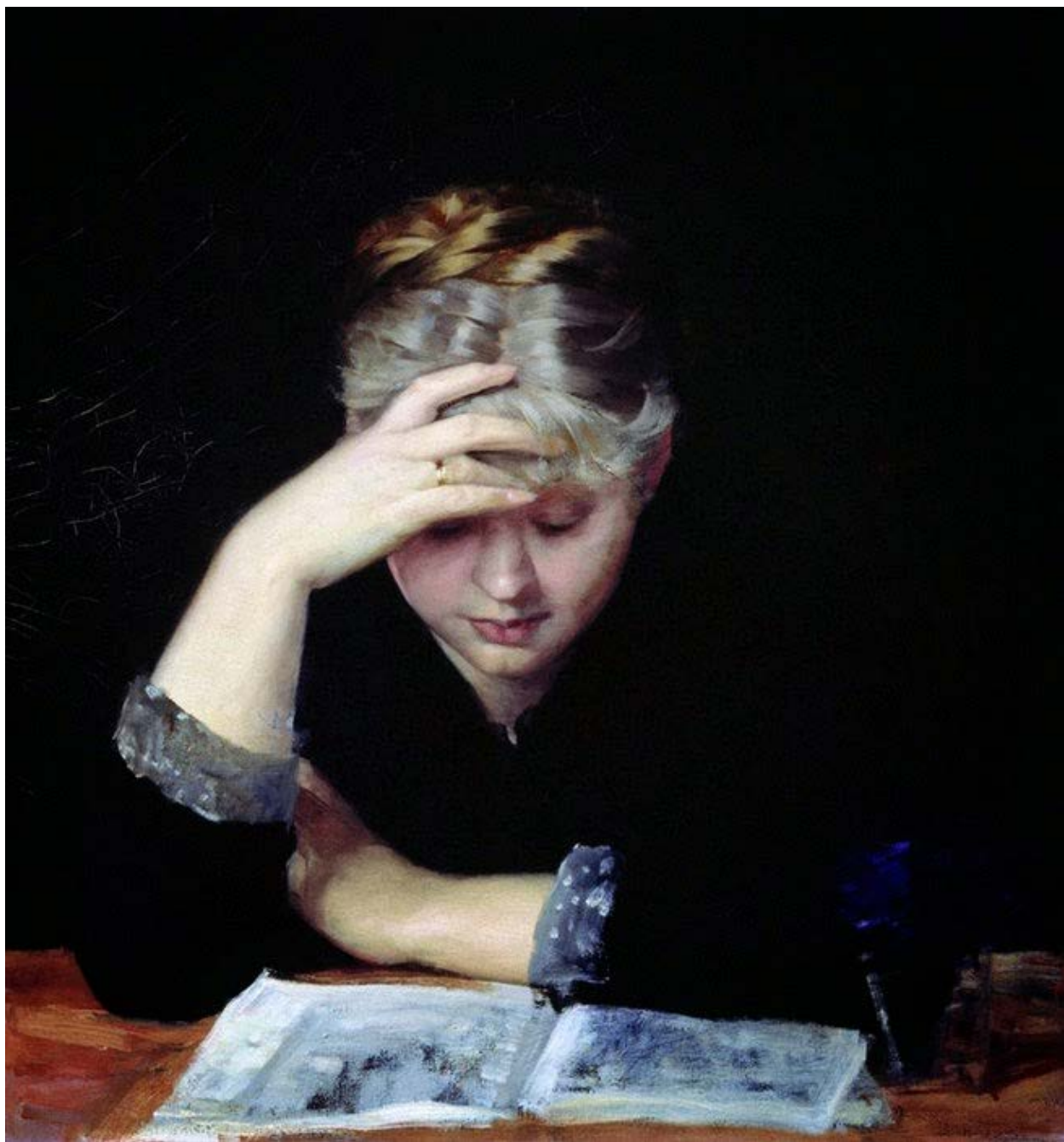


Ил. 116. М. К. Башкирцева. Оратор. 1880-1882 (?). 33 х 38, 9. Бумага, уголь. Русский музей, Санкт-Петербург.





Ил. 117. Фердинанд Ходлер. Ночь. 1890. Холст, масло. Музей искусств, Берн.

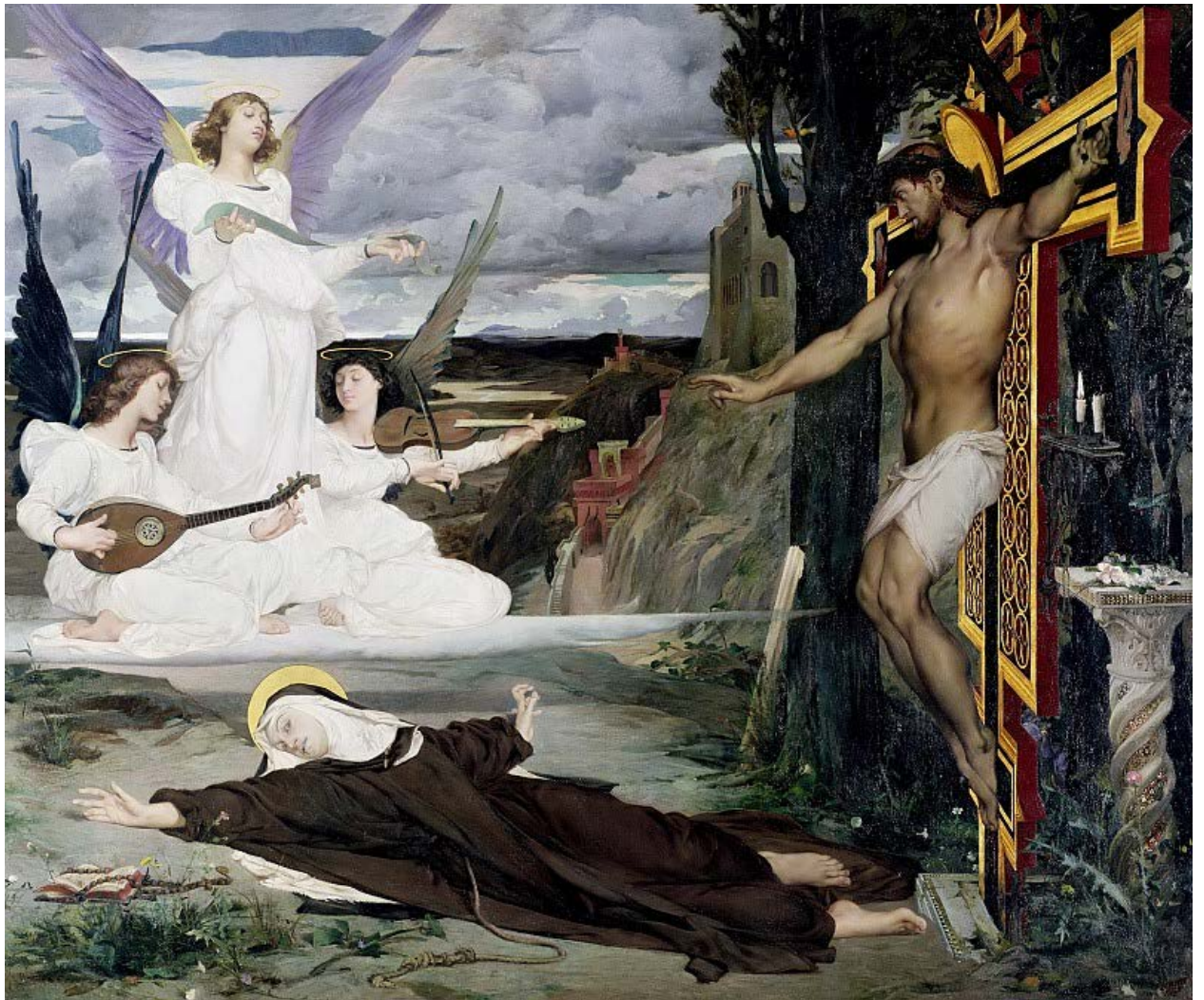


Ил. 118. М. К. Башкирцева. За книгой. 1880. 63 х 60,5. Холст, масло.  
Художественный музей. Харьков.



Ил. 119. М. К. Башкирцева. Горе. 1882. 72, 8 x 91, 8. Холст, масло. Областной художественный музей им. Никанора Онацкого. Сумы.





Ил. 120. Люк-Оливье Мерсон. Видение. 1872. Холст, масло. Музей изобразительных искусств, Лилль



Ил. 121. М. К. Башкирцева. Жёны-мироносицы (Святые жёны). Эскиз. 1883.  
Холст, масло. Радищевский музей. Саратов.



Ил. 122. М. К. Башкирцева. Прислонившаяся женщина. Местонахождение неизвестно.



Ил. 123. М. К. Башкирцева. Горе Навсикаи. 1884. 80 х 23, 7 х 23. Бронза.  
Музей Орсе. Париж.





Ил. 124. М. К. Башкирцева. Кисти рук. Скульптурный этюд. 1879 (?). Гипс.  
Музей изобразительных искусств им. Жюль Шере. Ницца.